HUBERT REDOUTE
Relieur
Rue du Bouchon Liège

HUBE

880
41294

NOUVEAUX ESSAIS

SUR

L'ART CONTEMPORAIN

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

DU MÊME AUTEUR

Bibliothèque de Philosophie contemporaine.

La Tristesse contemporaine *(Essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIXe siècle)*, 3e édition revue, 1 vol. in-12. . . . . **2 fr. 50**

(Ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques.)

Psychologie d'une ville *(Essai sur Bruges)*, 2e édition revue, 1 vol. in-12 . . . . . **2 fr. 50**

Essai sur l'art contemporain, 2e édition revue, 1 vol. in-12. . . . . **2 fr. 50**

(Ouvrage couronné par l'Académie française.)

NOUVEAUX ESSAIS

SUR

L'ART CONTEMPORAIN

PAR

H. FIERENS-GEVAERT

L'ARCHITECTURE MODERNE
AU POINT DE VUE ESTHÉTIQUE ET SOCIAL
L'ART PUBLIC — L'ESTHÉTIQUE URBAINE
ENQUÊTE SUR L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART
EN FRANCE
L'ESTHÉTIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE
POURQUOI NOUS AIMONS LES PRIMITIFS

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1903

Tous droits réservés.

PRÉFACE

Ces Nouveaux Essais sur l'art contemporain *sont la suite logique des* Essais sur l'Art *publiés jadis par la Bibliothèque de philosophie contemporaine. Cette première série ne s'écartait point de l'examen métaphysique de la beauté; l'application des principes n'était guère tentée que dans le dernier chapitre. Le présent volume est tout entier d'un caractère pratique. L'esthétique n'y est plus considérée comme le cadre idéal de quelques méditations touchant l'art, mais comme un moyen de formuler des vœux utiles et même utilitaires. Constamment l'exemple et la théorie sont confrontés; constamment on sentira le souci de mettre les lois en œuvre.*

Les trois premiers Nouveaux Essais *soulignent la nécessité de rendre à l'Architecture la première place parmi la triade des arts plastiques. Il n'y a point de question qui soit plus digne d'intéresser les esthéticiens, les critiques et le public que celle de la rénovation architecturale. On trouvera à la suite du premier des* Nouveaux Essais, *des notes sur l'architecture moderne servant d'appui et*

de commentaire aux postulats de l'auteur.

La première moitié des Nouveaux Essais (L'Architecture moderne. L'Embellissement des Villes. L'Art public) *est un appel aux artistes. La seconde partie intéresse plus particulièrement le public. L'auteur y a traité l'importante question de l'enseignement de l'histoire de l'art. Par un enseignement bien compris et surtout enthousiaste, on peut exercer une vive action sur la masse. Après le grave problème de la Renaissance architecturale souhaitée par tous les artistes, celui de l'éducation des critiques, historiens, esthéticiens, et simples amateurs, se présente donc en première ligne. Ici encore l'auteur s'est appuyé sur les faits présents ; il livre au lecteur, pour justifier son sentiment, une enquête restée inédite qu'il fit sur l'enseignement de l'histoire de l'art en France en 1902.*

Le volume se termine par un Essai intitulé : Pourquoi nous aimons les Primitifs. *L'exposition récente des primitifs flamands à Bruges a été une grande leçon pour les artistes et le public. Dans un livre où l'on cherche à indiquer à l'art moderne des voies sûres, il convenait de dire pourquoi ces maîtres furent grands, pourquoi ils s'imposent aujourd'hui si irrésistiblement à notre esprit et à notre âme.*

NOUVEAUX ESSAIS
SUR
L'ART CONTEMPORAIN

L'ARCHITECTURE MODERNE
AU POINT DE VUE ESTHÉTIQUE ET SOCIAL [1]

Le titre un peu long et un peu dogmatique de cet *Essai* marque le désir où j'étais de soumettre au lecteur mon sentiment sur l'existence agitée de l'architecture au XIXe siècle, sur sa physionomie actuelle tout éclairée de juvénile espoir, sur ses rapports obligés avec la civilisation contemporaine. sur la haute mission que l'architecte, redevant le maître des œuvres plastiques, doit revendiquer avec orgueil dans la société présente et future. Je me suis vite aperçu de ma présomption. Les détails de mon tableau, les groupements des faits, les perspectives historiques sont d'une grande complexité et

[1] Les idées développées dans cet *Essai* ont été communiquées sous forme de causerie aux membres de la Société centrale d'architecture de Bruxelles le 7 décembre 1902.

je ne sais si je pourrai les évoquer avec la précision désirable. Il ne faut donc chercher dans ma tentative que les rayons sincères d'une méditation personnelle éclairant, avec une vigueur que je souhaite persuasive, le labeur enthousiaste de quelques individualités modernes résolues à obtenir la réhabilitation prochaine de l'architecture, son retour au pouvoir, la restitution de la place qui lui revient parmi les arts plastiques : c'est-à-dire la première.

Les anathèmes contre l'architecture sont fort à la mode. Au lendemain du Congrès international des Architectes de 1897, un constructeur de Liège, des plus connus, écrivait à *L'Indépendance belge* : « Nous savons plus ou moins combiner un palais romain ; nous ignorons comment se fait une maison. » Le discours que M. L. Bonnier, aujourd'hui architecte de l'Elysée, prononçait à ce même congrès, revêtait une teinte d'élégant pessimisme. L'un des plus distingués disciples de Viollet-le-Duc, M. de Baudot, qui apporte à son enseignement du Trocadéro la persévérance et le courage de l'apostolat, me disait récemment en propres termes : « L'architecture

est morte, les architectes l'ont tuée. On s'arrache les clients, on aspire aux honneurs, aux décorations. On songe à l'Institut. On perd de vue l'essentiel : l'idéal. » Et pour faire pendant à cette énergique boutade d'un architecte français, M. Maquet, directeur de la classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique, proclamait publiquement, il y a quelques mois, l'impuissance absolue de l'architecture contemporaine à concevoir une œuvre originale et à créer un style. Mais l'écrivain qui s'est montré le plus virtuose et le plus spirituellement pamphlétaire dans ses malédictions, c'est assurément J. K. Huysmans. « Les architectes, a-t-il écrit dans *Certains*, élèvent des monuments saugrenus dont les parties empruntées à tous les âges constituent, dans leur ensemble, les plus serviles parodies qui se puissent voir. » Il a traité l'Opéra de Paris de misérable potpourri et comparé le palais du Trocadéro à un ventre de femme hydropique couchée la tête en bas, élevant en l'air deux maigres jambes chaussées de bas à jour et de mules d'or !

Je pourrais multiplier les citations. Nous trouverions partout la même amertume, le

même découragement, la même ironie. Nous examinerons tout à l'heure jusqu'à quel point l'architecture contemporaine mérite cette « indignité » Voyons à présent les remèdes préconisés par les bons esprits, par ceux entre autres qui adoptent la doctrine de Viollet-le-Duc. Ces remèdes, en vérité, sont excellents.

L'architecture, dit-on, pour être grande, doit exprimer nos besoins, nos goûts, notre civilisation. Elle ne peut aspirer à cette vie supérieure, à cette beauté symbolique, qu'à la condition de découvrir l'emploi rationnel des matériaux modernes : le fer, le béton armé, la brique de verre ou la brique émaillée, par exemple; et de réaliser l'union harmonieuse de ces éléments nouveaux avec les matériaux traditionnels : pierre, granit, marbre, brique, bois. Cette mise en œuvre et ces combinaisons transformeront le répertoire des formes, des lignes, des couleurs et revivifieront l'art de bâtir. L'architecte a donc avant tout à se préoccuper des qualités plastiques des matériaux ; il devra sentir, dominer ces ressources de la construction, en tirer des effets expressifs comme un peintre obtient des harmonies par des juxta-

positions et des mélanges de tons. C'est en redevenant *constructeur* que l'architecte redeviendra un artiste.

Tel est le credo nouveau des architectes, tels sont les dogmes auxquels on retourne. Ils sont d'une logique inattaquable, ils sont la vérité même.

Pourquoi, en effet, l'architecture grecque garde-t-elle à nos yeux un incomparable prestige d'art ? Parce qu'elle est en rapport intime d'équilibre de mesure, d'harmonie, avec la société qui l'enfanta. Elle est comme une projection tangible et formelle de l'âme hellénique. Le Parthénon a l'ampleur et la subtilité d'un dialogue de Platon. Comment l'architecte grec a-t-il réalisé cette transcréation du génie de sa race ? En étudiant les matériaux en usage, en faisant dériver de l'anatomie du marbre, non seulement les proportions des moindres membres de son œuvre, mais encore le principe de la stabilité simple par superposition des matériaux appareillés ; c'est dans la connaissance de la pierre aussi qu'il a trouvé le secret de son style en plate-bande à la fois si clair et si nuancé.

Si nous passons à l'art du moyen âge, nous voyons se produire la même et mira-

culeuse transposition du caractère d'une société dans les lignes, les saillies, les combinaisons architecturales. Construit à l'image d'une société aristocratique et fermée, le temple païen restait la demeure des dieux et des prêtres. La cathédrale, au contraire, symbolise la religion universelle du Christ. Elle est la prière concrète des foules. Chaque pierre figure une croyance individuelle. Ne vit-on pas en effet, des seigneurs, des femmes, des bourgeois traîner les pierres énormes de l'église de Saint-Pierre-sur-Dives, et les populations de la Normandie n'aidèrent-elles pas avec le même élan les sublimes ouvriers de la cathédrale de Chartres ? Or, le maître des œuvres, comme on disait au XIIIe siècle, avait, lui aussi, demandé un principe conducteur à l'étude des matériaux et créé la voûte sur croisée d'ogives d'où découle tout un système de construction merveilleusement logique et justifié dans ses moindres détails de beauté décorative par des nécessités pratiques et utilitaires. Les Grecs étaient des « appareilleurs, des assembleurs, des empileurs de pierres[1] ». Les gothiques, représentants, d'une humanité plus

[1] Viollet-le-Duc.

charitable et plus ouverte au rêve, créèrent une structure merveilleusement souple, ductile, élastique. L'architecture grecque durant sa phase la plus pure — le style dorique — avait utilisé pour sa décoration des motifs géométriques et interprété la figure humaine ; elle traduisait ainsi les facultés abstraites de la race et un immortel souci de perfection physique. Avec le bâtisseur médiéval, c'est la nature entière qui pénètre dans l'église catholique ; tous les métiers d'art, conduits et entraînés par l'exemple du maître des œuvres, sont exercés par des artisans d'élite — imagiers, fresquistes, verriers, mosaïstes, tailleurs de pierres ou latomi, tapissiers, huchiers — qui chantent la gloire de Dieu et l'exaltation de l'Eglise.

Qu'on excuse ce coup d'œil sur l'art grec et ogival. Nous ne nous éloignons pas de notre sujet. J'ai voulu redire que le Parthénon et Notre-Dame de Paris étaient les poèmes d'une race et d'un âge de l'humanité au même titre que l'*Iliade* et la *Divine Comédie ;* j'ai voulu montrer que l'architecture matérialisant avec une telle splendeur, le caractère d'une civilisation était le premier des arts plastiques et l'architecte,

par conséquent, le premier des artistes.

Que nous apprennent les autres époques? L'art romain, malgré sa création d'un système nouveau de voûtement, malgré sa méthode de structure concrète combinée avec la structure grecque, malgré sa préoccupation des besoins hygiéniques [1] ; l'art byzantin, créateur cependant du système original des pendentifs [2]; l'art de la Renaissance soutenu par la science de l'antiquité toute juvénile et vibrante à cette époque ; le Louis XV aux élégances pompadouresques ; le Louis XVI soucieux de simplicité comme les philosophes de l'Encyclopédie ; l'Empire, rigoureusement discipliné à la façon des héros de la Grande-Armée, — toutes ces époques ne connurent pas de principe exclusif et inspirateur (ce que M. de Baudot appelle un principe conducteur) dans la construction ; et pourtant ces diverses architectures gardaient une physionomie originale, vivaient de cette éloquence particulière à une période artistique et qui constitue

[1] Une étude récente et attentive des monuments de Rome m'a fait voir que l'on accordait généralement une part trop étroite à la force créatrice de l'architecture romaine.

[2] Ainsi que vient de le montrer M. Rivoïra dans ses *Origini della architettura lombarda*, les pendentifs doivent être plutôt considérés comme une création romaine.

proprement le style. Pourquoi ? L'essentiel de la tradition n'était pas perdu. L'architecte gardait contact avec la construction, il restait constructeur. Il conservait le souci de la réalité matérielle. Et remarquez, je vous prie, qu'en insistant ici sur l'importance et l'influence de la matière je n'entends pas nier la force divine et mystérieuse par laquelle le génie s'établit en telle ou telle âme ; je veux tout simplement indiquer les conditions indispensables à l'éclosion totale de ce génie.

A partir du jour où l'architecte a voulu n'être plus qu'un « artiste » et a cessé d'être comme autrefois le « constructeur » et l'entrepreneur de ses travaux, à partir de ce jour, précisément, son inspiration artistique s'est éteinte. Ce fut au commencement du XIXe siècle. Les grands bâtisseurs français du XVIIe et du XVIIIe, les Ducerceau, les Mansard, les Gabriel, — on pourrait citer en Belgique, les De Bruyn, les Dewez, les Anneessens, — furent des artistes sans cesser d'être des constructeurs. Pourtant, certains d'entre eux, avouons-le, commençaient à mépriser la réalité au nom de lois académiques de plus en plus rigoureuses. Dans ses beaux palais de la place de la Con-

corde. Gabriel, par exemple, n'a pas osé rompre la ligne classique de ses terrasses par les silhouettes des indispensables souches de cheminées. Qu'est-il arrivé? D'innombrables tuyaux de tôle, dressés vers le ciel comme des bras désespérés, apprennent brutalement aux passants avec quelle peine on se chauffe dans ces palais devenus les locaux prosaïques d'un ministère.

L'Empire cependant vit naître encore quelques constructeurs. Chalgrin éleva l'Arc de Triomphe, admirable symbole d'épopée se détachant en grandes lignes dans les perspectives du soleil couchant. Puis ce fut l'épuisement. La France était lasse. Son sang s'appauvrissait, sa signification historique s'estompait. L'architecture cessa de parler avec grandeur. Plus d'inspirations hardies. L'esprit critique se substituait à la verve créatrice. De plus en plus on se tournait vers le passé. On croyait y trouver le salut; on ne faisait que s'égarer dans le pathos des connaissances infécondes.

Alors naquit l'architecture éclectique du XIXe siècle, produit hybride de notre éducation critique, archéologique et transcendantale. La superstition des âges écoulés, « une

vanité incompréhensible, une certaine paresse d'esprit. » entraînèrent les architectes « vers de si hautes speculations qu'ils en perdirent tout contact avec la construction qui était cependant leur véritable moyen d'expression artistique [1]. » Ils devenaient des dessinateurs, de chimériques coordonateurs de lignes pures : ils composaient une forme, une apparence « avant de s'enquérir des bancs de pierres qu'ils pouvaient mettre en œuvre [2] : » ils se mettaient à la merci des entrepreneurs, « souvent du premier maçon venu [3] » qui, tant bien que mal, réalisait leurs mirages architectoniques, leurs œuvres graphiques, ombres plus ou moins heureuses des styles morts. Or, « l'architecture n'est plus un art, » a dit Viollet-le-Duc, « le jour où la conception et les moyens d'exécution sont divisés. » La science, détachée de la réalité, conduisait les architectes à l'impuissance funèbre. Ils élevaient partout les tristes tombeaux de leur art.

Pour comble d'infortune, la Révolution française avait dispersé les corporations

[1] L. Bonnier, *Le diplôme d'architecte*, Congrès de 1897.

[2] Viollet-le-Duc.

[3] Viollet-le-Duc.

ouvrières. Les industries d'art, servantes jusque-là fidèles de l'architecture, semblaient frappées de mort. Perdu dans son rêve funeste, de plus en plus abstracteur, de plus en plus métaphysicien, de plus en plus antiquaire, l'architecte voyait s'accomplir sans émoi cette décadence fatale. Adressées à cette période, toutes les critiques citées plus haut sont justes, et l'on sait quel terrible réquisitoire Viollet-le-Duc a dressé contre ses contemporains.

Par malheur, nous sommes encore encombrés de Grecs à cothurnes, de Romains casqués, de maîtres en chaperon moyen âge, de savants et paradoxaux architectes qui se font une âme antique, médiévale, ou de la Renaissance, et qui vivent dans une perpétuelle mascarade sentimentale sans se douter que leurs contemporains se moquent d'eux et les méprisent. Les uns s'obstinent à reproduire les proportions des Grecs sans s'inquiéter le moins du monde du caractère, des dimensions, de la couleur de nos matériaux ; ils ne voient dans un palais qu'une façade sur laquelle ils « plaquent » des colonnades affreusement étriquées. D'autres se spécialisent dans l'ogival

sous prétexte qu'il répond mieux aux aspirations traditionnelles de notre race. Et c'est ainsi que, dans certains quartiers, dans certaines rues, notre architecture bourgeoise — qui a pourtant produit ces temps derniers des œuvres d'une haute originalité — offre le spectacle d'un véritable carnaval[1]. On construit indifféremment dans tous les styles. Ici vous rencontrez un petit logis gothique à lucarnes étroites, véritable défi à nos besoins de lumière et d'air ; naïvement un millésime doré marque la naissance récente du pauvre pastiche qui fait penser à quelque nain rachitique, rabougri, que l'on peut prendre de loin pour un enfant mais qui, de près, est un horrible vieillard. Et tout à côté de ce Triboulet surgit soudain un grand diable de bâtiment en Renaissance flamande, paré de consoles, de pointes de diamant, de bas-relief, prêt à figurer dans un cortège historique et flanqué d'une tour menaçante dont il ne sait que faire et qui le fait ressembler à un hallebardier de théâtre.

Cette peste archéologique sévit encore avec fureur, hélas ! dans l'enseignement. Un académicien l'affirmait récemment, bien

[1] L'auteur a songé à certaines rues de Bruxelles.

que, par une étrange contradiction, il recommandât comme remède, l'étude exclusive du monument grec. Veut-on à ce sujet une histoire significative? Il n'y a pas bien longtemps, une Académie, dans un petit pays, jugeait un concours de Rome et examinait des projets de ponts. L'œuvre qui ralliait le plus de suffrages, passait de main en main. Le concurrent avait dessiné un pont d'une seule arche. On vantait l'élégance de son projet et sa science « puisée aux meilleures sources. » Tout à coup l'un des juges — ce n'était pas un architecte — s'avisa de poser la question suivante :

— Mais êtes-vous certains que ce pont peut être construit?

Ses collègues lui répondirent d'un seul élan :

— Eh ! cher ami, la question n'est pas là !

Et la voix de cet audacieux fut étouffée.

Eh bien si, la question est là. L'architecte doit cesser de traiter son cerveau comme une armoire archéologique garnie de thèmes tout faits ; il est temps qu'il se débarrasse de tout le fatras accumulé dans les tiroirs pour le remplacer par des observations vivantes et fécondes, suggérées par les maté-

riaux, la civilisation, les besoins actuels. Tant qu'il ne procédera pas à ce nettoyage et à ce renouvellement, il n'occupera pas le rang qui lui est dû ; il verra les peintres, les sculpteurs, prendre le pas sur lui dans l'admiration et l'estime du public ; il devra se contenter dans les expositions des salles obscures et désertes qui servent de retraites aux couples tendres ; il n'aura pas le droit de se plaindre de l'indifférence de la critique ; il continuera d'être la cible de tout ce qui pense, de tout ce qui agit, de tout ce qui vit, de tout ce qui triomphe dans notre société.

*
* *

Toutefois nous ne sommes pas de ceux qui condamnent en bloc la production architecturale moderne. En général les artistes, les professeurs, les écrivains qui dictent des programmes régénérateurs, refusent d'attacher la moindre importance aux œuvres contemporaines, animées d'un esprit franchement nouveau et, en somme, conformes à leur enseignement. Ils prêchent la hardiesse et la modernité et en même temps renient les artistes qui désertent les véné-

rables portiques de l'Ecole. Ils excommunient à la fois le pastiche et l'inédit. Or, pour quelques-uns, — dont je suis, — l'architecture est à la veille d'une Renaissance et si nous croyons qu'il faut pourchasser sans pitié et jusqu'à l'écrasement définitif les détestables erreurs d'où naquit l'architecture hétéroclite du siècle passé, nous croyons qu'il faut encourager et propager de toutes nos forces l'esprit nouveau qui souffle sur la « mère des arts » à l'aube du siècle présent. Quand nous lisons quelque impitoyable sortie contre l'infécondité des architectes modernes, nous ne partageons plus cette passion dans le pessimisme. La critique, je crois, devra bientôt remiser son tonnerre. Et c'est pourquoi il est bon de rendre hommage aux précurseurs de cette Renaissance, à ceux qui préparèrent la résurrection de l'art architectural, d'indiquer, en passant, les sources, les alentours et les méandres du courant rénovateur qui salue aujourd'hui l'immense avenir.

De l'excès du mal naquit le bien. Il se trouva un jour un homme de génie qui n'arrêta pas son amour du passé à l'admiration vaine des formes extérieures, qui

voulut connaître les vérités conductrices, les propriétés intimes de l'art grec et surtout de l'art gothique. Cet homme ce fut Viollet-le-Duc. Il disséqua l'architecture des cathédrales, pénétra le mystère de leur vie et nous apprit pourquoi les maîtres des œuvres furent des créateurs inspirés : parce qu'ils restèrent des constructeurs, parce qu'ils communièrent avec leur temps dans ses réalités, parce qu'ils imaginèrent la plus originale et la plus fleurie des ornementations architectoniques par la franche exposition de la structure utilitaire, parce qu'ils restèrent les guides spirituels et suprêmes des arts mineurs. Voilà des principes, des lois, des vérités que l'architecte peut, *doit* adopter sans pour cela *copier* les formes gothiques. Ces propositions essentielles de Viollet-le-Duc sont devenues le programme idéal de la jeune architecture [1].

On ferait la plus intéressante, la plus instructive des démonstrations en se contentant de mettre bout à bout des extraits

[1] Remarquons toutefois que certains disciples de Viollet-le-Duc ont poussé peut-être un peu loin l'exclusif souci de la construction. Ils se sont diminués par la peur de pêcher contre la matière. La dépendance où certains architectes se sont trouvés vis-à-vis de la technique de leur art leur a enlevé toute liberté d'inspiration. Le ge-

de l'illustre auteur des *Entretiens* et du *Dictionnaire*. C'est à lui que nous devons, enfin, des vues claires sur l'art du constructeur. Il combattit sans trêve l'étude des formes abstraites. Il nous apprit cette vérité si simple en apparence « que les habitudes du temps doivent composer le système de structure qui leur convient. » Il est impossible de se montrer plus révolutionnaire que lui. Il réclamait la séparation de l'Institut et de l'Etat — autant demander la suppression de l'Institut ; — il voulait la suppression du prix de Rome, la liberté de l'enseignement. « Que l'architecte apprenne son art sur le chantier, qu'il se donne la peine de visiter les carrières, d'étudier leurs gisements ; qu'il possède les connaissances pratiques de tous les corps de métier qu'il emploie ; qu'il utilise les matériaux d'aujourd'hui en créant les formes nouvelles qui leur conviennent. » Tel était son refrain, tels étaient ses *leit-motif*.

me de la composition doit soutenir le génie de la construction. Ce dernier nous a fait trop défaut ; il faut le remettre en honneur. Mais si les compositeurs purs et les dessinateurs de profils ont anémié l'architecture du XIXe siècle, leurs abus ne sauraient nous faire perdre de vue que c'est le *sens de la composition* seconde, raffermi par le sentiment des matériaux constructifs qui révèle un véritable tempérament d'architecte.

Il a décrit les propriétés du fer dans un chapitre prophétique. Il se sentait incapable de l'employer d'une manière originale ; il l'avouait franchement et annonçait la naissance prochaine de certains grands architectes d'aujourd'hui, de certains poètes du fer dont vainement on essaie de contester la personnalité et l'influence considérables. Il écrivait avec une ironie bonhomme : « Je sais que les formes auxquelles conduisent l'application raisonnée des moyens de structure fournis par notre temps, ne sont pas absolument classiques, qu'elles s'écartent un peu de certaines traditions précieuses, mais si nous voulons de bonne foi inaugurer l'ère d'une structure nouvelle, en rapport avec les matériaux, les moyens d'exécution, les besoins et les tendances modernes vers l'économie raisonnable, il faut bien se résoudre à laisser quelque peu de côté les traditions grecques, romaines, ou celles du grand siècle pendant lequel on construisait mal. Les ingénieurs qui ont fait des locomotives n'ont pas songé à copier un attelage de diligence. »

Voilà ce que Viollet-le-Duc écrivait il y a quarante ans. Peut-on défendre plus éloquemment certains des derniers venus de

l'architecture ? Que n'a-t-il pas dit encore ce grand et profond artiste ? C'est vanité, semble-t-il, de vouloir parler encore de l'architecture après lui, tant ses observations sont justes et complètes, tant elles répandent de lumière divinatrice, — et c'est vanité, surtout pour un homme de lettres, pour un profane qui n'apporte ici que la contribution de son sentiment individuel.

Viollet-le-Duc ne s'est pas dépensé uniquement dans ses livres. C'est à lui, non aux Anglais, c'est à son aspostolat généreux, qu'est due la rénovation des arts mineurs ; il tira de l'oubli les méthodes techniques qui furent la gloire de nos vieilles corporations ; il enseigna la simplification et, comme on dit aujourd'hui, la stylisation de l'ornement et de la décoration en pierre, en métal, en bois. Viollet-le-Duc est le *restaurateur* des arts industriels. Viollet-le-Duc est le premier des *modernistes*.

*
* *

Mais, hélas ! s'il est le restaurateur des arts industriels, il est aussi le restaurateur tout court. Et, à ce propos, ouvrons

une courte parenthèse et jetons un coup d'œil « philosophique » sur la question de restaurations monumentales. La science des restaurateurs, telle qu'elle est entendue aujourd'hui, procède également d'une conception abstraite. D'après l'édifice meurtri et vieilli qui leur est confié, les restaurateurs évoquent sur le papier l'image intégrale, idéale, — et plus ou moins justifiée par l'archéologie — de l'édifice primitif. Puis, se soumettant à ce schéma nécessairement arbitraire, ils restaurent sans s'inquiéter de la réalité qu'ils ont sous les yeux et qui devraient être leur point de départ. Et, par *réalité*, je ne désigne pas les lignes architectoniques primitives du monument, dont je veux bien admettre que les restaurateurs tiennent compte, mais tout ce que le temps a accumulé d'émotion et de beauté sur les vieilles pierres pour leur faire raconter l'histoire des siècles. C'est l'oubli de cette marque vivante de l'âge qui a entraîné le restaurateur vers des excès dont les plus tristement caractéristiques sont : la reconstitution des ruines et l'unification du style dans les édifices élevés et ornés par des siècles différents.

Il ne faut pas s'étonner de la querelle qui, fatalement, a éclaté entre les restaurateurs et ceux que l'on appelle avec quelque dédain « les pittoresques. » L'explication en est facile. Les peintres et les sculpteurs gardent une haute vertu d'expression à leur art parce qu'ils sont restés soumis à l'enseignement de la nature. Des maîtres comme Meunier et Fréderic, s'inspirent par-dessus tout de la vie présente. Aussi les peintres et les sculpteurs, auxquels se sont joints les écrivains, admirent les ruines pour ce qu'elles offrent de vénérable, de poignant et non pour la beauté qu'elles avaient avant qu'elles fussent ruines ; et c'est pourquoi encore ils aiment, dans les églises gothiques, non seulement l'édifice et le décor primitifs, mais les modifications, additions, embellissements, qu'ils tiennent pour l'offrande des générations successives. On a dit, on répète encore, avec une complaisance dédaigneuse, que les « pittoresques » jugent cette irritante question d'un esprit systématique, avec une opinion a-priori ; or les « a-prioristes » ce sont certainement les restaurateurs qui n'hésitent pas à supprimer, à détruire la beauté réelle et tangible pour lui substituer

je ne sais quelle chimère enfantée dans le trouble de leurs visions archaïsantes. L'architecte-pasticheur qui ouvre boutique de bric-à-brac national et le restaurateur qui s'égare dans le néant d'une impossible archéologie, sont issus d'une même erreur et enfants d'une même science sans vie. Il faut les frapper tous deux d'un rappel à la Nature.

Par malheur les restaurateurs peuvent se réclamer d'un exemple illustre, de ce même et admirable Viollet-le-Duc. En théorie, l'auteur des *Entretiens* et du *Dictionnaire* s'éleva de toutes ses forces contre les tendances abstraites de l'enseignement et de l'éducation des architectes ; en pratique il ne sut pas éviter les hérésies qu'il voulait extirper. Singulière et dramatique antinomie ! Les artisans du moyen âge étaient grands, proclamait-il, parce que leur foi, leur art, leur habileté, leurs mœurs, leurs dons spirituels, leurs richesses matérielles, tout ce qui faisait la gloire de leur temps, se transmuait dans l'harmonie des édifices, — et lui-même, avec une âme, des ressources, des connaissances, des mœurs, une ambiance renouvelées de fond en comble,

s'obstinait naïvement, dans ses restaurations de Pierrefonds, de Carcassonne, de Notre-Dame, à ressusciter une architecture morte depuis des siècles! Certes, il faut *entretenir* les édifices en usage. Mais quand il s'agit de *reconstruire* une partie d'un monument ou *d'élever* des parties nouvelles, inspirons-nous de ce qui se faisait aux époques créatrices. Les constructeurs qui ajoutaient un chœur ogival aux nefs romanes de la sublime basilique de Tournai, les puissants verriers de Sainte-Gudule qui composaient des architectures Renaissance pour de hautes baies à meneaux rayonnants, l'architecte de la chapelle Tour-et-Taxis qui mêlait du rococo fastueux aux délicatesses gothiques de Notre-Dame du Sablon, ceux-là étaient de vrais artistes, entraînés par leur instinct, inspirés par leur temps et non de froids abstracteurs comme nous, poursuivant à travers la nuit des âges, l'insaisissable fantôme du génie d'autrefois. Si l'architecture se régénère, comme j'en ai la foi, la question des restaurations monumentales se simplifiera singulièrement; ou bien on s'appliquera enfin à consolider avec la plus extrême discrétion — ce que l'on promet toujours et ce

qu'on ne fait jamais — ou bien quand la décrépitude de l'édifice nécessitera la réédification d'une partie importante, on ne reconstituera pas dans le style ancien, on fera franchement du moderne, on rebâtira des sacristies et des hôtels de ville en architecture du XXe siècle, et nos petits neveux ne rougiront pas de nous et ne nous traiteront pas de barbares[1]...

*
* *

Ne nous étonnons donc point si l'enseignement de Viollet-le-Duc a produit autre chose que des fruits sains. Deux des contemporains du maître traduisirent franchement en acte la pédagogie éclatante du restaurateur de Notre-Dame : Louis Duc, auteur de la salle des Pas-Perdus du Palais de justice de Paris, et surtout Labrouste, auteur de la bibliothèque Sainte-Geneviève et de la salle des Imprimés de la Bibliothèque nationale. Mais l'effort s'arrêta là. La France était enlisée dans les traditions mauvaises, étouffée

[1] Voir sur la question des restaurations monumentales nos études publiées dans : *Revue universelle Larousse*, 14 septembre 1901 ; *Chronique des Arts*, 17 novembre et 1er décembre 1900 ; *Art moderne*, 10 février 1901 et 23 février 1902 ; *Durandal*, juin et novembre 1901 ; etc.

par les écoles, déroutée par l'illustration déplorable que Viollet-le-Duc opposait à son enseignement.

Alors la foi régénératrice émigra en Angleterre.

Elle y fut propagée non par un architecte, non par un critique, mais par un écrivain qui fut un poète et un prophète, par Ruskin, l'auteur des *Sept lampes de l'Architecture*. Il aimait passionnément la nature et n'accordait de grandeur qu'à l'art qui la reflétait : « Le but de notre existence, écrivait-il, est de comprendre et de rehausser la gloire divine, et l'art nous y aide en rendant sensibles les beautés de la création. » Un monument n'était beau à ses yeux que s'il semblait émaner du sol et s'il s'adaptait à la nature environnante. La beauté d'un pont dépendait pour lui de la physionomie de la rivière. Il souffrait de la multiplication des portiques gréco-romains dans le brouillard de Londres, il en appelait au sentiment et à l'honnêteté de son temps. Il écrivait des paroles comme celles-ci, qui nous paraissent très simples, mais qui étaient héroïques au moment où elles furent prononcées : « Pas de fausses portes, ni de fausses fenêtres, pas

de trompe-l'œil, pas d'équivoque dans les matériaux employés. Que le bois se contente d'être bois et n'essaye pas d'imiter le marbre. Que les ornements moulés ne se fassent point passer pour sculpture, que ce soient des ornements très simples, pour qu'on n'en imagine pas plus qu'il n'y en a ; si vous employez la dorure, que ce soit sur de grandes surfaces ; personne ainsi ne pourra supposer le métal véritable ; si vous tracez un feston sur une partie circulaire, par exemple une colonne adossée à un mur, il faut poursuivre le travail tout autour même là où on ne le voit pas. » Rappelons-nous que Viollet-le-Duc avait déjà dit : « Croire que l'on peut atteindre à la beauté par le mensonge est une hérésie. »

Avec Viollet-le-Duc aussi, Ruskin vit le salut de l'architecture dans le relèvement des arts mineurs et il proclama la réhabilitation des *crafstmen* ou, comme nous disons, des ouvriers d'art. Les peintres préraphaëlites se nourrirent de ces doctrines de vie. William Morris, Dante Gabriel Rossetti, puis Walter Crane répandirent la bonne parole. On chercha les applications décoratives de la peinture, de la sculpture. On se rendit

compte que le « tableau » et le « morceau sculptural » ne sont pas tout l'art, que ces moyens d'expression, s'écartant des voies primitives de l'ornementalité, sont bien plutôt une cause de faiblesse pour notre production artistique. Il fallait ramener l'art à une conception plus rigoureuse de son rôle décoratif. Les peintres dessinèrent des cartons de tapisseries, des illustrations de livres des modèles de tentures et de papiers peints; d'autres renouvelèrent les formes du meuble, l'aspect des étoffes, des boiseries, de la céramique. Chaque détail du home redevenait une création d'art. L'objet d'usage courant s'animait d'un sourire imprévu et l'art décoratif se réveillait de son sommeil. Faut-il préciser? Herkomer historia un service de table. Burne-Jones décora des poêles de faïence, Voysey, Walter-Crane, Richmond, Holiday dessinaient des carpettes, des tentures, illustraient des albums, créaient des reliures. Les artistes qui continuèrent le mouvement ruskinien — et à la tête desquels marchait William Morris, poète et artisan — renouvelèrent la physionomie des arts mineurs avec un bonheur tel qu'aujourd'hui encore l'Angleterre jouit de la renommée,

à plusieurs égards illégitime, d'avoir provoqué la renaissance des branches auxiliaires de l'architecture.

Je n'analyserai pas ici la considérable valeur de cette production. Je dirai seulement pourquoi ce stade anglais ne pouvait être, à mon avis, qu'une phase préliminaire dans l'histoire de la rénovation architecturale contemporaine.

1° L'artiste décorateur, peintre ou sculpteur prenait le pas sur l'architecte, devenait le directeur de tout l'arrangement ornemental. L'avantage certes, au début, était considérable en Angleterre où la corporation des architectes était fermée plus qu'ailleurs à tout esprit esthétique, et où, d'autre part, les novateurs s'appelaient Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Walter Crane. Remarquons d'ailleurs, que le rôle des décorateurs dans l'ensemble de la renaissance actuelle est d'une importance capitale. Mais précisément, si l'on peut reprocher à certaines constructions modernes, — à celle de l'école des Sécessionnistes viennois par exemple — de ne pas être *construites*, c'est que, précisément, elles furent conçues par des artistes trop

exclusivement pénétrés de l'importance du décor. La renaissance fût donc partielle en Angleterre; elle n'atteignit pas les constructeurs, du moins à l'époque ruskinienne.

2° Quelques-uns des chefs du mouvement anglais, William Morris entre autres, ont cru que le succès de leur art dépendait des progrès du socialisme[1], qu'il fallait avant tout faire de l'art à bon marché pour le peuple ; c'était pousser à la multiplication des thèmes artistiques par le funeste industrialisme contre lequel on prétendait lutter. L'indifférence même des architectes devait également faciliter l'imitation de toutes ces tentatives de renouvellement. En restant confinés dans le domaine des arts mineurs, les efforts de l'admirable pléïade ruskinienne furent aisément banalisés par des industriels sans scrupule qui créèrent ce que l'on appelle le *modern-style*, insupportable caricature des nobles visions de Ruskin.

3° La renaissance anglaise dissimulait mal des tendances malgré tout archaïsantes.

[1] Voir au sujet des tendances « socialistes » de l'art décoratif anglais notre *Essai sur l'art contemporain* (Paris, F. Alcan, Bibliothèque de Philosophie contemporaine) et particulièrement le dernier chapitre : *L'Avenir des Arts plastiques.*

Le *gothic revival* de Ruskin et le préraphaëlisme de Holman Hunt, de D. G. Rossetti et de leur école indiquent, par leur nom seul, que malgré tout l'archéologie dominait encore les esprits.

Telle est l'ivraie de l'Évangile ruskinien, telles sont les faiblesses de la renaissance anglaise. La plupart de ces défauts pèsent encore assez lourdement sur l'ensemble de la rénovation artistique.

*
* *

Nous voici au seuil de la dernière période, la nôtre. Quelques observations sur son caractère et son avenir. Examinant l'influence ruskinienne en Angleterre, j'ai plus parlé en somme des arts mineurs que de l'architecture proprement dite et l'on a pu croire une nouvelle fois que je m'éloignais de mon sujet. Nullement. Comme l'enseignait avec raison Viollet-le-Duc, la résurrection de l'architecture dépend de la rénovation des arts appliqués, à la condition naturellement que l'architecte soit le directeur, l'inspirateur des ouvriers d'art et qu'il n'abandonne pas ce rôle de maître des œuvres au peintre décorateur et au sculpteur ornema-

niste. On peut dire même que la renaissance contemporaine devait fatalement débuter par les arts mineurs. Pour toutes sortes de raisons — et surtout des raisons économiques — on renouvelle, ou vivifie plus facilement le style des petits objets décoratifs que celui des maisons, édifices et monuments.

Et précisément en passant d'Angleterre en Belgique, l'esprit nouveau a d'abord converti des peintres qui ont dessiné des meubles, des tentures, des décorations de façades. Des architectes ont suivi, mais en s'appliquant d'abord à rajeunir le mobilier et le décor intérieur. Enfin deux constructeurs, Horta et Hankar, ont secoué l'architecture; et tout en surveillant l'ornementation intérieure, ils ont tiré pour leurs façades des effets décoratifs de la structure même. Ceci est de l'histoire d'aujourd'hui et afin de ne point franchir les bornes de notre examen synthétique nous réserverons les commentaires des œuvres pour les *Notes* qui suivent le présent *Essai*.

L'impression produite par cet effort fut considérable. Les architectes français devinrent singulièrement attentifs au mouvement belge. Depuis Viollet-le-Duc, Labrouste,

Louis Duc, leurs tentatives étaient peu heureuses et la construction française la plus hardie de l'époque actuelle — la galerie des machines de l'exposition de 1899 — est avant tout une œuvre d'ingénieur. Bientôt l'école des sécessionnistes naissait à Vienne sous l'impulsion de l'architecte Otto Wagner, admirateur enthousiaste de cette jeune architecture belge. Le courant peu à peu devenait irrésistible. Boberg créait l'école suédoise, Mackintosch fondait l'école écossaise, Darmstadt révélait les noms d'Ollbrich, Peter Behrens, Christiansen ; enfin à l'aube du XXe siècle, la première exposition internationale des arts décoratifs modernes de Turin consacrait cette aspiration unanime de la nouvelle génération.

Il est impossible de séparer l'histoire du relèvement architectural de l'histoire actuelle des arts appliqués. L'intervention providentielle de certains décorateurs dans le retour de l'architecture à la vie, est la confirmation d'une des théories les plus chères si je ne me trompe, de Viollet-le-Duc et doit nous être une indication précieuse pour l'enseignement et l'éducation à donner aux jeunes architectes. Au lieu de s'accrocher à l'étude

des formes mortes, comme on le recommandait encore récemment dans un milieu officiel, on devrait organiser sérieusement l'enseignement de l'art industriel sous la conduite d'ouvriers d'art de premier ordre, c'est-à-dire d'artistes joailliers, orfèvres, relieurs, ornemanistes, ébénistes, forgerons, illustrateurs, décorateurs. Les belles individualités de ce genre ne manquent pas, et déjà certaines écoles belges sont dirigées par des maîtres franchement modernes. Chaque école serait comme une corporation où l'élève, dès l'enfance, apprendrait son métier en artiste, — ou si l'on veut, son art en bon ouvrier. Le directeur de l'école serait comme un doyen de gilde et l'ensemble des corporations scolaires[1] formerait une vaste fédération s'étendant sur tout le pays. Le jeune architecte serait tenu de s'inscrire dans ces gildes, de s'initier aux industries d'art, de s'assimiler toutes les recherches artistiques et techniques des artisans qu'il aura plus tard à guider. Ainsi lui-

[1] L'association de ces deux mots « corporation scolaire » montre qu'il ne s'agit pas ici de *copier* la constitution de nos anciennes confreries, mais de favoriser des groupements d'apprentis autour d'un ouvrier d'art dont la réputation et le talent seraient notoires.

même deviendra un ouvrier d'art, il considérera de nouveau l'édifice comme une œuvre esthétique ; il conservera toujours le goût de l'ornemaniste et du peintre dans le choix de ses pierres, dans le modelé de ses surfaces, dans son style décoratif.

Il devra, à côté de cela, acquérir — par la pratique et non par l'étude abstraite — les connaissances propres au constructeur ; il visitera les carrières, fera son éducation de maçon sur les chantiers, s'inspirera des nécessités constructives pour ordonner sa masse architecturale. *Il ne cessera pas d'être un artiste.* Je n'ai pas la prétention d'indiquer le remède unique ; je ne suis pas le premier non plus à le préconiser ; je sais bien aussi qu'une célèbre école a mis en pratique ce système des corporations et qu'elle s'est placée sous la même égide patronale que les vieilles confréries d'art[1] ; mais ne demandant à ses élèves que la copie des formes anciennes, elle n'a produit que des pasticheurs assez médiocres. Ici encore nous retrouvons la funeste erreur du XIXe siècle acharné à matérialiser sa conception abs-

[1] L'auteur fait allusion à une institution belge.

traite et nécessairement fausse des siècles passés.

Adressons-nous à l'instinct des enfants, développons leur individualité particulière, et pour cela plaçons-les en présence de la nature, de la réalité présente. Pas de copie d'ornements grecs ou d'archivoltes gothiques : la nature. Et par *nature*, je n'entends pas seulement la copie des éléments décoratifs fournis par la plante et la figure, mais aussi l'étude de nos besoins, de nos matériaux, qui peut suggérer la création d'un style, d'une décoration composée de formes purement géométriques telles qu'en inventèrent les Grecs. Quand l'élève aura regardé la réalité, il découvrira tout seul les chefs-d'œuvre d'autrefois, il appréciera mieux leur vertu d'éternité. Il les contemplera en artiste libre et non pas en esclave servile.

Je sais qu'on viendra me dire : « Et la tradition ? Que faites-vous de la tradition ? » Tâchons un peu de voir ce qu'est en réalité cette grande et terrible idole des misonéïstes. La tradition signifie trop souvent : imitation littérale d'un passé glorieux. Tradition nationale en Belgique veut dire : copie des monuments et édifices célèbres du terroir, com-

binaison de thèmes empruntés textuellement aux constructeurs gothiques ou de la Renaissance flamande, haine de la tendance internationale vers le renouvellement des formes. Or, que nous apprend l'histoire de notre art? Comment se forma, se constitua cette architecture wallonne ou flamande où nous distinguons aujourd'hui une tradition? Les architectes de la basilique de Tournai s'inspirèrent pour leur nef romane du style *lombard;* tous nos maîtres des œuvres de l'époque gothique furent influencés par les bâtisseurs des cathédrales *françaises;* l'auteur du greffe de Bruges fut un admirateur de la première renaissance *italienne;* l'architecte de Saint-Michel de Louvain adopta le somptueux baroque de la Compagnie de Jésus; les magnifiques et exubérants constructeurs des hôtels corporatifs de la Grand' Place de Bruxelles étaient des disciples de Palladio, le grand architecte de *Vicence!* Tous ces maîtres sincères et bien de leur race s'inquiétaient-ils de la pérennité des traditions flamandes? Copiaient-ils platement ce qui s'était fait avant eux dans leur pays, dans leur ville? Ils étaient de leur temps, ils adoptaient les idées de leur

temps, ils étaient modernes : ils ne cherchaient pas à vivre dans un décor factice de Vieux-Bruxelles ou de Vieil-Anvers; ils ne subissaient pas la tradition, *ils la créaient*. Par la force même des choses, sans qu'ils le voulussent, par la nature des matériaux qu'ils employaient, par les particularités constructives imposées par le climat, par l'accent personnel de leur décoration, par une sorte de fatalité ethnique, leur race éclatait dans leurs œuvres et leur âme chantait dans leur art. Quelle surprise pour eux, si on leur avait parlé de la tradition ?

Je ne prétends pas que l'artiste doive nier le passé. Ce serait folie. Le néant n'engendre que le néant, et la pensée d'autrefois est en nous, malgré nous. Les Grecs eux-mêmes n'ont-ils pas connu les Égyptiens et les Assyriens et, si amoindri que soit cet apport oriental par les découvertes de l'archéologie moderne, il n'en subsiste pas moins. Nous restons donc libres de promener nos intelligences dans le passé, dans n'importe quel passé. Il y a des réminiscences des styles égyptien, grec et empire chez les constructeurs et décorateurs sécessionnistes ; le rocaille refleurit avec une

grâce simplifiée chez quelques architectes français et belges d'aujourd'hui ; les Écossais demandent des thèmes décoratifs au Japon et les Hollandais à leurs colonies des Indes. Et pourtant, Viennois, Français, Ecossais, Hollandais, conservent leur originalité particulière et leurs productions se montrent à nous avec une physionomie inédite. Pourquoi, dès lors, condamnerions-nous cette diversité des sources inspiratrices? Nous l'approuvons, au contraire, parce qu'elle indique une plus grande liberté dans l'expression de notre idéal et que l'art avant tout a besoin de liberté. Nous l'approuvons surtout, parce que ces thèmes anciens et exotiques n'ont pas favorisé cette fois la paresse créatrice, mais fourni tout simplement à des artistes originaux un élément physionomique qu'ils s'empressent de récréer à la lumière du génie moderne. Leur ornementation, leurs accents décoratifs ne sont pas une transcription littérale ou une combinaison de thèmes anciens; les motifs du passé ne sont pas rappelés brutalement : il faut même le concours de notre imagination pour les retrouver, tant leurs contours sont rajeunis, revivifiés par l'inspiration moderne.

Les sécessionnites, rattachés à la « tradition » latine, et les Écossais, interprètes raffinés de formes exotiques, sont des créateurs parfaitement *originaux*. Sachons le reconnaître, alors même que nous n'aimerions pas leurs œuvres avec fanatisme. Ces artistes ne copient pas; ils découvrent un principe directeur dans l'essence vitale des arts lointains ou d'autrefois. Et rien ne nous autorise à prétendre, je l'avoue, que les styles grec, roman, gothique, considérés de la sorte, ne soient pas capables de fournir le même aliment spirituel à nos cerveaux [1].

Ce qu'il faut combattre c'est la copie : ce

[1] Au lecteur qui serait tenté de trouver une contradiction entre la seconde partie de cette étude et la première où je proscris l'imitation de l'art ancien, je répéterai que la copie est la plus détestable des erreurs, que je puis admettre le commerce moral avec les anciens, mais, qu'en somme, plus l'architecte se montrera *créateur* et tirera de son propre fonds, mieux cela vaudra. En ce qui concerne la tradition, je ne prétends pas non plus qu'un artiste, pour être de son temps, doit *copier* les œuvres originales de l'étranger. Ici encore la copie est détestable. En délaissant le kakemono pour le tableau, les Japonais d'aujourd'hui n'ont produit que d'informes travaux d'écoliers. Le véritable artiste connaît son époque et soumet cette connaissance au creuset de son émotion personnelle; et dans cette émotion se combinent les meilleurs dons de la race, les instincts divers par lesquels l'artiste — j'entends l'artiste digne de ce nom — restera le continuateur d'une tradition. Ces opérations, d'ailleurs, sont la plupart du temps inconscientes et s'accomplissent souvent à l'insu du producteur.

qu'il faut tuer c'est le pastiche ; ce qu'il faut supprimer, c'est l'architecte qui construit indifféremment dans tel ou tel style ; ce qu'il faut souhaiter, c'est que le constructeur exprime avec courage une conception personnelle, qu'elle soit suggérée par une intelligente et libre intimité avec le passé — et je le répète la connaissance historique de l'art ancien pour être utile, n'est nullement nécessaire au véritable créateur — ou qu'elle soit dictée par l'étude de nos besoins, de notre civilisation, de nos matériaux dont l'architecte ne pourra faire abstraction sous aucun prétexte. Et que la variété de l'expression, commandée par l'individualisme moderne, ne soit pas condamnée au nom de je ne sais quel style uniforme dont on rêve la création ! C'est plus tard, dans un demi-siècle, que se dégageront les caractères du style d'aujourd'hui et que nous jugerons si nous avons été « dans la tradition ! » Car la tradition, mystérieuse et indéfectible continuité d'un idéal collectif, est une tendance intime et inconsciente des hommes et des artistes ; elle ne demande pas à être sollicitée par le raisonnement ; elle se manifeste par les forces obscures et irrésis-

tibles de l'instinct et sa valeur expressive ne peut être appréciée par les contemporains d'un producteur. Ce que nous avons à demander à l'artiste c'est du courage, de la loyauté, de la sincérité. L'archéologie fut, si j'ose dire, un oreiller commode pour la paresse créatrice de l'architecte. Dispersons-en les restes moisis au souffle du monde présent. Cessons de vivre avec les morts. Prions sur les tombes, ne dépouillons pas des cadavres. Communions avec ce que les Anciens nous ont laissé d'éternellement vivant : soyons de notre temps comme ils furent du leur ; conservons leur enthousiasme religieux pour la Nature et la Création toujours actives. Exprimons librement, courageusement, notre rêve individuel, mais qu'il soit, par-dessus tout suggéré par le spectacle de la vie présente. Rien n'est plus beau que la vie, et les monuments anciens ne sont éloquents que parce qu'ils perpétuent en symboles immuables la puisssance vitale d'une société entière.

Pourquoi notre monde complexe, plus que tout autre actif, curieux, travaillé de multiples besoins sociaux, humanitaires, scientifiques, de plus en plus caractérisé

par les mouvements et les manifestations des foules immenses, pourquoi l'âme du XXe siècle, élargie par la connaissance de plus en plus complète du globe et par une pénétration de plus en plus précise de la nature physique, pourquoi notre temps, enfin, ne s'exprimerait-il pas avec originalité, pourquoi ne créerait-il pas un style ? Nos cerveaux sont gros de désirs, de pensées, d'aspirations. Notre art a sa grandeur personnelle et vaillante. La peinture du XIXe siècle compte Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes ; la sculpture contemporaine peut opposer Rude et Rodin aux maîtres de tous les temps : le monde d'aujourd'hui se prolonge dans Victor Hugo et Balzac ; notre âme reconnaît ses forces supérieures, ses angoisses et ses espoirs dans Beethoven et Wagner. D'où vient que nos conquêtes spirituelles ne se reflètent dans aucun monument ? Nos édifices publics sont des bâtisses moroses sans élan, sans jeunesse. Et s'il est vrai que l'architecture se réveille dans la forme et l'agrément de la demeure privée, l'art monumental n'est pas plus avancé qu'il y a un siècle ; il est toujours aussi déplorablement éclectique, il s'hypnotise toujours dans la

contemplation de formules creuses. Je sais que pour produire une œuvre il faut à l'architecte « plus qu'un peu d'encre et de papier, une toile et des couleurs ou quelques mottes de terre »[1]. Mais les difficultés pour les constructeurs de la simple maison particulière sont considérables aussi ; ils ont pourtant réussi depuis quelque temps à créer des œuvres d'art. Ils ont rejeté les abstractions et marché avec leur temps ; ils se sont alimentés de réalité ; ils ont vibré à la vue des êtres et des choses d'aujourd'hui. Qui niera le parti esthétique que les plus réfléchis d'entre eux ont réussi à tirer de nos besoins de confort et surtout d'hygiène ?

C'est à ceux qui comprennent nos besoins, qui sont maîtres de nos matériaux qu'il faut confier les palais de justice, hôpitaux, marchés, gares, casernes, universités, salles de concerts, théâtres, écoles et tous les édifices par lesquels peut se matérialiser l'infinie diversité de nos ressources et de nos besoins. Et s'il est vrai que nous pratiquons une religion de plus en plus profonde de l'humanité, s'il est vrai que notre charité ne se dépense pas vaine-

[1] Viollet-le-Duc

ment en mots — car l'expression de notre art dépend de notre sincérité sociale — il se trouvera bien très prochainement quelque architecte de génie capable de glorifier Dieu à travers les conquêtes du siècle. Ayons donc foi dans l'art, ayons foi dans la vie, ayons foi en nous-mêmes. Ne tendons plus la main aux maîtres d'autrefois en mendiants honteux; vivons de nos moyens propres. Et, si un jour, devant une difficulté, nous hésitons, tournons-nous vers ces grands frères du passé. Nous n'aurons plus à rougir de leur enseignement, nous n'aurons plus à nous mépriser dans nos œuvres, et nous aurons réhabilité notre soi-disant époque de « ribaudaille utilitaire » dont les Architectes ont pour mission de fixer l'éclatante originalité.

NOTES SUR LES ÉCOLES D'ARCHITECTURE MODERNE

Pour commenter notre Essai sur *L'Architecture moderne au point de vue social et esthétique*, nous croyons nécessaire de fournir quel-

ques renseignements sur les tentatives de la jeune architecture en Angleterre, Hollande, Suède, Finlande, Autriche, Allemagne, France, Belgique, etc. Les notes qui suivent ne prétendent qu'à l'exactitude documentaire et groupent croyons-nous pour la première fois les artistes constructeurs de la nouvelle génération.

ÉCOLE ANGLAISE

L'imagination des architectes anglais en ce qui concerne les constructions privées, est en général assez pauvre. Les façades sont plates, nues; tout le problème consiste à donner plus ou moins de mouvement à l'inévitable *bow-window*. L'Anglais se plaît surtout à décorer son home intérieurement. (Peut-être est-ce la vraie sagesse!) Dans la rue il est trop pressé pour s'amuser à regarder une façade élégante.

On peut citer toutefois parmi les œuvres les plus réussies de la jeune école : le « Hornman Free museum » de l'architecte Harrisson Townsend.

Les autres représentants de l'architecture anglaise sont aujourd'hui :

MM. Norman, Beresford, Mackmurdo, Seldon Wornum, Elgood, Hall, Howley, Allan, Fletcher, Reynolds, Voysey, Marshall, Huntley Gordon, Wood, enfin M. Ashbee et Maclaren dans une note plus « moderniste ».

École hollandaise

L'architecture hollandaise a pour chefs MM. Berlage, van Arkel, Mutters, Sluytermans, Stock, Verheul, Nyland et van Kesteren. M. Berlage est le vrai maître de l'école. Il a construit un certain nombre de maisons particulières et de magasins à Rotterdam. Il est simple dans ses façades, mais tourmenté dans ses décors de portes et ses silhouettes de toitures. La Bourse d'Amsterdam, encore en construction, sera selon toute vraisemblance sa meilleure œuvre. Le local du Cercle littéraire de Rotterdam par l'architecte Mutters et certaines maisons particulières des architectes Stock et Verheul dans la même ville sont des œuvres élégantes et assez sobres. Le style des Hollandais n'est pas d'une grande originalité. MM. Mutters et Sluytermans s'inspirent de l'architecte belge Hankar ; MM. Nyland et van Kesteren mélangent des façades anglaises avec les balcons et les portes belges.

Les architectes « traditionalistes » sont aussi médiocres ici qu'ailleurs. Rien de moins heureux que le groupe des grandes maisons avec galerie dans la *Raadhuisstraat* à Amsterdam. Les superpositions bizarres des fenêtres, les balcons sur les toits, les lourds cintres romans au-dessus des hautes fenêtres quadrangulaires et le pignon si maigre sur le bâtiment si vaste, toute cette débauche de détails et de formes cache une grande indigence créatrice.

En réalité les Hollandais n'ont pas de constructeurs franchement originaux. Ils ont des décorateurs de talent — M. Sluytermans entre autres qui composa pour la section hollandaise de l'Exposition de Turin une série d'intérieurs où flottait la plus franche et séduisante atmosphère locale.

École allemande

L'architecture berlinoise représentée par MM. Bufé, Hoppe, Hentschel, Otto Rieth, March, est caractérisée par une lourdeur du plus mauvais goût. Faisons exception pour le jeune architecte Hoffman qui interprète, avec une simplicité originale, des éléments traditionnels tels que le pignon, la tourelle, des combles évoquant les lignes de Mansard. M. Hoffman a construit entre autres un remarquable asile d'enfants à Berlin.

A Strasbourg on rencontre maintes devantures de boutiques inspirées par les étalages d'Hankar. A Bâle les architectes Euriel et Moser, auteurs de l'église Saint-Paul, ont repris les éléments si purs de l'art roman, ainsi que l'a fait M. Vaudremer dans son église d'Auteuil, à Paris. Quelques architectes modernes et même modernistes croient que l'art roman qui n'acheva point son évolution, peut encore servir de thème inspirateur de nos jours, particulièrement pour les édifices religieux.

Le groupe munichois est représenté par les

architectes Greiff, banal dans le modelé de ses façades, Stuck qui cultive l'antique cher aux contemporains de Louis de Bavière, Gabriel Seidl, baroque dans sa *Maison des Arts* où se multiplient les pignons et les tours, Emmanuel Seidl plus sobre bien que soumis aux mêmes tendances. Les villas munichoises ne manquent pas d'un certain charme frais et « gemütlich » dans leur raideur cossue. Parmi ces dernières citons surtout aux environs de la ville, une charmante construction de M. Obrist (ne pas confondre avec M. Ollbrich).

École viennoise

Le fondateur de l'école viennoise d'architecture est M. Otto Wagner, dont l'influence se fait aujourd'hui universellement sentir. Son école est généralement désignée sous le nom d'école sécessionniste. Otto Wagner fut d'abord un pur classique et il occupait déjà en Autriche une haute situation officielle quand il visita l'Exposition coloniale de Tervueren, près Bruxelles, à laquelle collaborèrent Crespin, Vande Velde, Hobé et feu Hankar. Il exprima le plus vif enthousiasme pour les efforts des architectes décorateurs belges, et, rentré à Vienne, renouvela, rajeunit sa manière et créa peu à peu le style des sécessionnistes[1].

[1] Ces faits m'ont été racontés par M. Adolphe Crespin qui eut l'occasion de rencontrer M. Otto Wagner lors du passage de ce dernier à Bruxelles.

Devenu dans son pays le représentant du mouvement moderne, le monde officiel lui garda néanmoins toute sa confiance : Otto Wagner continua de construire des ponts, des gares, etc. Ainsi s'explique le groupement rapide autour de sa personnalité d'une école nombreuse. Empressons-nous de dire que la facture wagnérienne ne doit rien au style belge ; elle est très personnelle. Ses caractères décoratifs participent surtout de l'art égyptien, grec et du style empire lequel style d'ailleurs emprunta à la Grèce et à l'Egypte.

Otto Wagner a très bien compris le fer et l'a surtout employé avec bonheur dans un pont et dans ses nombreuses stations à Vienne. Sa première gare est celle de Heiligenstadt ; elle est purement classique ; puis vint celle de la Währinger ; le style en est encore assez conventionnel mais affecte une légère inflexion inédite ; on y constate parfaitement que le parallélisme redoublé des lignes droites, dont Wagner a tiré un joli parti décoratif dans ses « bandelettes », dérive tout simplement du triglyphe grec. C'est dans un portail en fer d'une maison de la Magdalenenstrasse que l'on remarquera pour la première fois, je crois, le motif « flammifère » emprunté par les sécessionnistes viennois au *flabellum* des Egyptiens et qui se répand aujourd'hui dans tout l'art décoratif.

Le meilleur et le plus original des disciples

d'Otto Wagner est assurément l'architecte Ollbrich, âgé de trente ans à peine. L'œuvre qui fonda sa réputation est le Palais de l'Exposition de la Sécession à Vienne. Cet édifice a tous les caractères décoratifs du style sécessionniste : les fenêtres à meneaux quadrillés, les parois plates avec une décoration picturale. (sans rapport malheureusement, avec la structure), l'obsédante ligne « en fouet » empruntée aux Belges, la bandelette de Wagner, le damier égyptien, le rouleau ou grosse volute pleine. On y constate encore l'admiration des sécessionnistes pour l'art égyptien dans une très belle frise décorative. Rappelons que Viollet-le-Duc a, le premier, dans nos temps, proclamé la haute valeur constructive et décorative de l'architecture égyptienne.

Les artistes de Darmstadt

Le groupe des artistes de Darmstadt, fut rassemblé par Ernest-Louis, grand-duc de Hesse, qui mit à leur disposition un terrain où ils élevèrent un certain nombre d'habitations, décorées, meublées par leurs soins, et un Palais du Travail réunissant les ateliers des peintres, sculpteurs, etc. Toute la partie architecturale est l'œuvre du jeune architecte Ollbrich ; les autres artistes groupés par le grand-duc de Hesse, sont : MM. P. Behrens, Christiansen, Patriz Huber, Karl Schmolle, Gluckert, Habich, Keller, Bosselt, Deiters, etc. La « colonie artis-

tique » fêta, en 1901, sa fondation par une cérémonie d'un caractère mystico-esthétique dont le grand-prêtre-régisseur fut le décorateur P. Behrens, lequel écrivit à cette occasion une proclamation lyrique où on lit :

« Aujourd'hui nous voici debout dans un « chaud matin. La nuit qui précéda ce réveil « fut longue et longtemps nous rêvâmes. Nous « rêvions des temps anciens parce qu'ils furent « beaux, et nous soupirions, et nous nous « sentions presque heureux dans notre mal- « heur. Chantons et rions à présent, car nous « nous éveillons. Nous nous éveillons à des « jours nouveaux, nous avons devant nous une « ère de joie et nous vivons un temps où com- « mence du Nouveau... »

Bien entendu, c'est le style sécessionniste qui domine dans l'architecture de Darmstadt. A citer la création par le décorateur Christiansen — qui fit d'ailleurs son éducation à Paris — du joli motif décoratif de la *Rose*. J'emprunte à M. Léon Govaerts, ex-président de la Société centrale d'architecture de Belgique, les quelques critiques suivantes suggérées par les constructions de Darmstadt et consignées dans des *Notes de Voyage*. « Dans les détails extérieurs on remarque une tendance vers une formule de lignes tombales tirées des époques primitives... Trop de raideur géométrique et pas assez de souplesse élégante dans le modelé... Par-ci par-là, des effets sépulcraux qui doivent donner

des idées bien noires aux habitants de ces demeures ». Cette impression est à rapprocher du morceau lyrique de Peter Behrens saluant avec transport une ère de joie. Il n'en est pas moins vrai que les artistes de Darmstadt comptent parmi les plus sincères et les plus remarquables d'à présent.

Ajoutons que le style viennois fut révélé aux Français par les jolies installations autrichiennes de l'Exposition universelle de 1900. Elles étaient en grande partie l'œuvre de l'architecte Baumann. Le même artiste construisit à l'Exposition de Turin l'élégante « villa austriaca ». Le style sécessionniste s'est affirmé une fois de plus d'ailleurs à Turin, l'architecte des bâtiments de l'Exposition, M. Raimondo d'Aronco étant complètement rallié à cette école ; on a même pu remarquer que les éléments décoratifs de cette architecture — les bandelettes, le damier, le fouet, le boudin, le feuillage stylisé et découpé en rectangle, etc., — se codifiaient avec trop de rigueur. L'entrée triomphale de l'Exposition de Turin avait l'aspect « pylône » que M. Ollbrich a donné à son « Haupt-Portal » de la colonie artistique de Darmstadt.

École française

Les précurseurs, nous l'avons dit, furent Labrouste et Louis Duc.

La Bibliothèque Sainte-Geneviève est la pre-

mière œuvre importante de Labrouste. « Toute la construction, dit M. Magne dans *Art et Décoration* (février 1898), est accusée avec une sincérité absolue et chaque détail concourt à l'unité d'une œuvre où s'accuse partout la volonté d'un maître. Il semble que Labrouste ait prévu le reproche d'austérité qu'on pourrait adresser à ce beau monument. Il eût souhaité, dit-il, de le placer au fond d'un jardin ; aussi, a-t-il peint des arbres sur les murs de son vestibule, s'excusant de remplacer ainsi par un « jardin en peinture » les belles allées de marronniers ou de platanes qui eussent précédé l'entrée. »

Dans la Bibliothèque nationale, ajoute M. Magne, Henri Labrouste « chercha courageusement à plier les formes de l'art antique aux nécessités des programmes nouveaux... C'est seulement en 1859 que Labrouste fut chargé d'agrandir la Bibliothèque nationale et c'est au centre de l'édifice qu'il plaça cette salle des Imprimés divisée en neuf travées par de fines colonnettes de fonte portant neuf coupoles à ossature métallique ». Ce n'était pas la première fois que le fer apparent était utilisé comme élément constructif et décoratif — les Halles de Paris datent, en effet, de 1856 ; mais c'était la première fois, peut-on dire, en parlant de la salle des Imprimés, qu'un architecte le sentait et l'employait avec une véritable puissance esthétique. A côté de Labrouste, Louis Duc apparaît également comme un novateur :

« Sous sa main les formes empruntées à l'art antique ont pris un caractère d'élégance originale, qui retient et charme le visiteur. »

Une époque de stérilité succède aux tentatives de Labrouste et Duc. Nous n'aimons guère l'école de Garnier. Quant à la fameuse galerie des machines, on peut dire avec Huysmans : « qu'au point de vue de l'art, elle constitue le plus admirable effort que la métallurgie ait jamais tenté ». Elle est l'œuvre d'un ingénieur hardi, non d'un architecte de talent. Je ne crois pas devoir m'étendre sur la Tour Eiffel « ce grillage infundibuliforme ».

Suivant l'exemple de la Belgique, les constructeurs de la maison particulière commencent à délaisser les « styles traditionnels ». L'architecture privée se réveille en France depuis quelques années et grâce aux efforts de MM. Plumet, Selmersheim, Benouville, Sauvage, Majorelle, Simonet, Lambert, etc.

Rien de définitif à citer pourtant. La meilleure maison de rapport élevée à Paris depuis cinq ou six ans, est celle de M. Simonet (rue Boursault). On a beaucoup et mal imité l'architecte belge Horta, à Paris. De là le ridicule « style Ténia » dont les Parisiens se sont moqués avec raison.

Un mot pour finir de l'église de N.-D. de Fourvière à Lyon. Ce monument fut commencé par l'architecte Bossan et continué par Sainte-Marie Perrin, élève de Bossan. La silhouette d'ensemble est très discutable ; mais l'œuvre,

bien qu'inachevée, vaut, dès à présent, par des détails exquis, et marque une sérieuse étape dans la rénovation architecturale. M. Bossan, artiste pieux, animé d'une foi enthousiaste, a rétabli sur ses chantiers le système des corporations et quelques-uns des ouvriers d'art, placés sous ses ordres, ont exécuté des chefs-d'œuvre. Il faut attendre l'achèvement de N.-D. de Fourvière, pour juger cet édifice très original, dont la décoration très riche et très rigoureuse à la fois, a de vagues affinités avec le style assyrien.

École scandinave

Le fondateur en est l'architecte-décorateur Boberg, qui organisa les sections suédoises à l'exposition de Paris en 1900 et à l'Exposition de Turin en 1902. L'œuvre la plus connue — et sans doute la plus caractéristique de cette école — est le beau pavillon finlandais de l'exposition de Paris. L'architecte en est M. Saarinen, disciple, croyons-nous, de M. Boberg. « De l'extérieur, a écrit M. Soulier, les proportions, les grandes lignes, la silhouette générale, avant même que l'on se rende compte de l'agrément des détails, donnent une impression parfaite d'accord et d'originalité; les portails largement cintrés, la toiture aiguë reposant sur des demi-tourelles, la forme si particulière du campanile bombé, qui domine le tout avec ses arêtes d'une courbe charmante,

tout cela séduit irrésistiblement et le plaisir de l'œil va de concert avec la satisfaction logique de l'esprit... Point d'utilisation de formules classiques, de colonnes toutes faites ou de chapiteaux dont on n'a qu'à prendre un moulage, mais le retour continuel et direct au monde animal et au monde végétal pour y trouver des formes inédites ». On a beaucoup remarqué, à l'intérieur, les grandes fresques décoratives de M. Gallen, dont le caractère s'associait intimement au style de M. Saarinen.

École écossaise

Le plus célèbre des architectes modernistes de la Grande-Bretagne, M. Baillie-Scott est écossais. Il convient de citer à côté de lui. M. Mackintosch — plutôt décorateur. C'est un artiste du plus haut mérite. Il a composé pour l'exposition de Turin en collaboration avec sa femme un « Salon de la Rose », d'une délicatesse et d'une originalité d'invention tout à fait remarquables. Son influence sur l'art contemporain ne tardera pas à se faire sentir.

École belge

Il y a dix ans à peine, et bien que la statuaire et la peinture fusent représentées par des maîtres de premier ordre, l'architecture et les arts décoratifs de la Belgique restaient confinés dans l'académisme gréco-romain et dans l'imi-

tation — encore florissante, hélas! aujourd'hui — des différents styles gothiques et de la Renaissance flamande. L'architecte Balat — le maître de M. Victor Horta — se servit toutefois avec infiniment de goût des formules classiques et construisit le Palais des Beaux-Arts de la rue de la Régence, qui, pris en soi, est un chef-d'œuvre de pureté et de noblesse. Mais Balat poussait l'amour de l'art grec jusqu'à la superstition et au servilisme le plus absolu. Il n'admettait point que l'on cherchât de la nouveauté après Ictinos et Callicratès. Victor Horta, ayant un jour dessiné avec quelque souci d'originalité un socle pour un projet de monument : « Comment! s'écria Balat avec indignation, vous osez inventer des profils, alors que les Grecs nous ont laissé d'inégalables chefs-d'œuvre ! » C'est contre un tel état d'esprit que la jeune génération des architectes et des décorateurs belges a dû lutter et lutte encore pour imposer ses œuvres vivantes, inspirées non plus de formes et de canons morts, mais des besoins de la civilisation moderne.

Deux architectes belges sont universellement cités comme les rénovateurs de l'art architectural : MM. Hankar et Horta. Tous deux construisirent leur première maison « moderne » la même année (1893). Il serait donc vain de vouloir établir la priorité d'invention de l'un ou de l'autre.

Hankar est mort il y a trois ou quatre ans

avant d'avoir donné sa pleine mesure. « Dès ses débuts, lisons-nous dans *Art et Décoration*[1] il affirma pratiquement les principes d'une architecture rationnelle, dégagée des réminiscences de périodes abolies, conçue dans l'unique préoccupation de la destination de l'édifice et des nécessités de la construction. Comme décoration beaucoup de sobriété, des motifs tantôt empruntés à la nature et stylisés, tantôt purement linéaires. Aucune dissimulation dans la bâtisse. Les matériaux apparents, honnêtement montrés sans maquillage, mais en les faisant participer à l'ensemble décoratif, au concert de tous les éléments mis en œuvre ». La maison du peintre Ciamberlani à Bruxelles peut être considérée comme la création la plus complète et la plus heureuse du regretté novateur : composition très animée, très joyeuse et très élégante aussi avec sa bretèque légère, ses deux grandes baies cintrées, sa corniche noble et gracieuse. De plus, faisant entrer dans la pratique l'une des plus heureuses inspirations de l'art décoratif nouveau, Hankar dessinait lui-même les moindres détails de l'intérieur...

Bien que sa mort trop prompte ne lui ait pas permis de développer avec une logique et une fermeté suffisantes son système architectural, bien qu'il n'ait point réalisé dans une œuvre absolument définitive l'accord de toutes ses

[1] Numéro de septembre 1891 : *L'Art décoratif en Belgique*, par MM. Maus et G. Soulier.

forces créatrices, son art, néanmoins, mérite le respect profond et l'admiration la plus vive. Si l'on songe à l'affligeante pauvreté ou à la sotte prétention de notre architecture bourgeoise d'il y a dix ans, si l'on parcourt les quartiers récents de Bruxelles, où se multiplient les façades riantes et variées, on saisira immédiatement combien fut féconde, rapide, miraculeuse, l'action que ce chercheur obstiné exerça parallèlement avec Horta. Et nous pouvons rappeler aussi, non sans fierté, que Hankar fut l'un des principaux décorateurs du Palais colonial de Tervueren, où, pour la première fois, le « style nouveau » était soumis au public des expositions. L'art de nos jeunes constructeurs en a même gardé le surnom populaire du « style Congo! » Cette exposition de Tervueren eut lieu en 1897. Outre l'architecte Hankar, MM. Vandevelde, Hobé, Crespin y collaborèrent largement.

Hankar disparu, la Belgique gardait tout de même un architecte puissant dont la maîtrise originale et souple, la hardiesse élégante, les visions claires et raffinées à la fois ont acquis une célébrité à laquelle, depuis deux ou trois siècles, les constructeurs n'osaient plus prétendre. Je parle de M. Victor Horta, et l'on peut dès à présent dire Horta tout court. L'action de Horta, ai-je dit, est parallèle à celle de Hankar; elle est autre; elle est plus puissante; elle est définitive. Horta a créé un style logique, équi-

libré; il s'est servi du fer avec une grâce et une sûreté incomparables; il a imaginé un système de lignes et de reliefs architecturaux sans précédent. Tandis que les jeunes maîtres de la brillante école viennoise moderne, Wagner, Ollbrich, Behrens, Christiansen, cherchent l'originalité de leurs constructions dans la simplicité des grandes parois et font résider l'intérêt et la vie des murailles plates dans un décor peint, Horta a véritablement modelé des façades, il a obtenu des reliefs, des saillies, tout une plasticité architectonique, si je puis dire, en se servant des matériaux qui constituent les murailles mêmes, en négligeant toute décoration qui ne serait pas obtenue avec les éléments indispensables à son œuvre. De plus, proscrivant toute imitation de la nature, Horta crée sans relâche, avec une fécondité admirable, les lignes toujours renouvelées de ses façades, de ses balcons, de ses fenêtres. Mieux que personne Horta dessinerait des profils grecs. Aucun architecte d'ailleurs n'est plus renseigné que celui-ci sur le passé de son art. Il en parle en savant et en amant comme Viollet-le-Duc. Mieux que personne il sait à quel point les formes anciennes sont justifiées par des mœurs, des besoins disparus, et c'est pourquoi il ne saurait consentir à *copier*. On voit la rigueur d'un tel idéal; on sent l'énergie qu'il a fallu déployer pour l'imposer; et l'on devinera tout de suite à quel point est dangereuse l'imitation

d'un art de cette nature. Comme tous les créateurs, Horta est sottement copié par des disciples aveugles. On voit du faux Horta à Paris aussi bien qu'à Bruxelles, et les ironistes parisiens ont bien fait d'exercer leur verve aux dépens de ce « style ténia », si impitoyablement répandu et qui déguise avec effronterie la grâce, l'onduleuse noblesse et la fière invention du maître belge.

Si l'imitation d'un tel artiste est périlleuse, la seule présence d'un tel producteur suscite aussi des énergies nombreuses, éveille des forces insoupçonnées, provoque une émulation constante. Le talent et l'originalité ne font plus défaut aux jeunes constructeurs belges. Toute une génération nouvelle se lève, dégagée des antiques préjugés, décidée à faire œuvre personnelle, à renoncer au gothique, à la cruelle Renaissance flamande, à tous les styles défunts, à tous les travaux saugrenus de restauration, de reconstitution, au bric-à-brac et au pillage archéologique où le génie architectural s'est compromis pendant tout un siècle. Chacune de ces jeunes individualités, dont les promesses sont déjà des gages sérieux, mériterait une monographie étudiée. Je dois me contenter de les énumérer en bloc. Voici, à Bruxelles, M. Léon Govaerts, cité plus haut, M. Léon Sneyers, le plus brillant des élèves de Hankar, tout jeune encore, artiste à la fois délicat et précis; puis encore MM. Van Rysselberghe,

le frère du peintre, Pelseneer, J. Barbier, Saintenoy, Stordiau, Symons, Van Nooten, etc; voici maintenant, à Liége, des constructeurs tels que MM. Serrurier-Bovy, Jaspar et Comblen; à Anvers, M. Van Asper et Jacobs; à Gand, M. Van de Voorde. N'est-il pas tout à fait intéressant de constater en passant que le traditionnel particularisme des communes belges reste tangible jusque dans l'efflorescence des petites écoles modernes? Ajoutons que les architectes classiques tels que MM. Acker, Brunfaut, Van Humbeek, de Bruxelles, à la science et au goût desquels nous nous plaisons à rendre hommage, sont touchés, eux aussi, par cette saine et généreuse effervescence de la jeunesse, et font circuler dans les formes scolastiques une vie nouvelle, souvent charmante et pleine d'intérêt. En vérité, le jour où les pouvoirs publics confieront la construction d'édifices importants : tels que hôtels de ville, églises, hôpitaux, gares, etc., aux jeunes « bâtisseurs » cités plus haut et dont le talent jusqu'à présent n'a pu se manifester que dans le champ limité de l'hôtel particulier, de la maison bourgeoise ou de la villa estivale, ce jour-là nous verrons l'architecture belge refleurir avec un éclat magnifique comme au temps où les Van Ruysbroek, les Van Bodeghem, les Walter Coolman, les Van Thienen, les Van Pede, plus hardis et plus heureux que le *Solness* d'Ibsen, élevaient

ces tours énormes, ces flèches ténues d'Anvers, de Bruxelles, de Malines, — phares où veillent les patrons des villes, bornes grandioses du labeur artistique dominant la tempête humaine des cités et inscrivant dans l'espace la vieille passion de la race flamande pour l'art...

Il faut accorder une place particulière à trois artistes de la jeune école belge qui, tous trois, se sont occupés d'architecture, mais dont l'influence et le talent se sont plutôt exercés dans les branches diverses de l'ameublement et de la décoration intérieure : MM. Vandevelde, Serrurier-Bovy et G. Hobé. M. Vandevelde a été, lui-aussi, un initiateur; ses brochures, ses conférences ont répandu autant que ses œuvres l'idée et le besoin des formes nouvelles. M. Vandevelde fut peintre d'abord; puis il exécuta des panneaux décoratifs, des tapisseries, des meubles, des papiers peints, des cuivres, finalement réalisa des décorations complètes.

L'Allemagne a enlevé M. Vandevelde à la Belgique et lui a confié une chaire à Weimar. L'influence de cet artiste est si vive en Germanie qu'on y parle communément du *Veldsche style*. M. Serrurier-Bovy incarne l'école liégeoise moderne. Les Liégeois furent autrefois d'admirables ébénistes. Les musées belges et nos vieux hôtels conservent quantité de leurs bahuts aux formes aristocratiques et légères. Comme ses ancêtres, M. Serrurier

assure à ses œuvres une exécution matérielle remarquable et une sérieuse beauté *constructive*. Quant à M. Hobé, homme actif, entreprenant, pratique s'il en fut, il représente véritablement, dans ses décorations logiques et simples, quelques-unes des qualités foncières du peuple belge, amoureux de ses aises, hostile au faste prétentieux et inutile : « Entraîné dans « le bâtiment par les circonstances, écrit « M. Léonce Bénédite, Hobé avait débuté dans « l'ameublement. Il a été retenu dans cette voie « par ses goûts. L'inspiration lui est bien un « peu venue d'Angleterre, mais pas du milieu « déliquescent qui a exploité, pour notre mal- « heur, le mouvement créé par William Mor- « ris. » Et plus loin, le même écrivain rapporte quelques paroles de M. Hobé lui-même, qui caractérisent parfaitement la manière, aussi peu abstraite que possible, de ce Flamand, avisé : « J'essaie, dit M. Hobé, de vivre quel- « ques instants de la vie de mes clients dont je « tâche de connaître les goûts et les habitudes ; « chaque habitation doit être faite au patron de « l'occupant, tout comme un vêtement. »

Un mot encore des décorateurs proprement dits. Je cite en première ligne M. Adolphe Crespin. Cet artiste, instruit, modeste, laborieux, a joué un rôle considérable dans l'évolution de l'art plastique. Comme Vandevelde, il fut peintre d'abord ; ses tableaux d'intérieur, ses

portraits obtinrent même un vif succès Mais la décoration l'attirait invinciblement. Longtemps, Crespin fut le collaborateur de Hankar pour la décoration de maintes façades et de maints intérieurs. Il remit en honneur un procédé oublié ou grossièrement employé : le *sgrafitto*. La nature, dans toutes ses œuvres, lui prête ses motifs principaux.

Il est à noter — et le fait est piquant — que l'esthétique de Crespin est littéralement contraire à l'idéal d'un certain nombre d'architectes belges (Victor Horta est à leur tête) qui, se réclamant de l'exemple même des Grecs, n'admettent dans leurs œuvres aucun motif emprunté à la nature, aucune stylisation des éléments vivants du monde. La ligne décorative doit être une invention purement cérébrale, quelque chose comme la création plastique réduite à sa formule idéale et abstraite. M. Vandevelde, lui aussi, exclut l'interprétation de la nature comme source inspiratrice. Et de même, M. Georges Lemmen, un artiste délicat, créateur de charmants papiers peints, de tapis, d'*ex-libris*, de lettres (il travaille en ce moment même à une édition de *Also Sprach Zarathustra*). Les uns et les autres soutiennent leur idée avec d'excellents arguments. « Quelle vanité, diront les premiers, de vouloir supprimer la nature de l'art !.. » — « Quel orgueil, répondront les seconds, de vouloir imiter la Nature ! » Et tous ont raison. Et cette opposi-

tion de vues doit persister pour le plus grand profit de l'art. Elle est le secret même de l'émulation qui règne entre les artistes belges. Toute esthétique est respectable quand elle inspire de belles œuvres. Les résultats comptent seuls; l'œuvre seule importe; le reste est néant.

L'ART PUBLIC[1]

La rénovation des industries et des arts d'ameublement n'aura été qu'une première étape de la grande croisade prêchée par William Morris et les préraphraëlites pour l'affranchissement de l'art décoratif. Le rêve de ces initiateurs s'enfermait dans des limites encore trop étroites. Leur exemple, certes, fut excellent : embellir les intérieurs en créant des lignes et des types nouveaux pour chaque objet d'utilité courante, dépenser autant d'originalité dans le dessin d'un cache-pot, d'un lustre, d'une chaise que dans la conception d'un « morceau » de sculpture ou de peinture, — c'était véritablement rendre la vie aux arts plastiques en les ramenant au

[1] Cet « Essai » a paru en novembre 1897 dans la *Revue de Paris*. La formule d'*art public*, bien qu'assez impropre, a fait son chemin depuis, et les données recueillies dans ces pages ont trouvé d'ardents vulgarisateurs. Toutefois l'auteur n'hésite pas à soumettre de nouveau ce travail au public, la critique n'ayant guère retenu son idée principale à savoir que, dans cet ordre de préoccupation, le salut dépend du renouvellement de l'architecture.

souci, trop longtemps abandonné, de l'application ornementale.

Mais quand on eut composé des mobiliers esthétiques, animé d'une beauté propre les moindres détails du *home*, on regarda avec tristesse les rues maussades où s'élèvent les prétentieux hôtels bourgeois et les casernes cubiques, dites maisons de rapport, et l'on songea à renouveler la décoration des villes avec autant de logique et d'art que l'aménagement intérieur des habitations.

Puisque nous cherchons, en effet, à nous entourer d'objets artistiques, — non pas de curiosités archéologiques ou de bibelots d'étagère, mais d'ustensiles pratiques, exécutés par des artistes, — pourquoi ne tenterions-nous pas une transformation rationnelle des rues et des places où notre regard est choqué à chaque moment par les créations navrantes de propriétaires, d'aubergistes et de commerçants grossiers, de compagnies et d'administrations funestes, qu'elles soient publiques ou particulières? Il ne s'agit point de multiplier les statues, les monuments commémoratifs, les pylônes patriotiques, mais d'inventer pour les constructions, décorations et appareils répondant aux nécessités de la vie commune,

tels que fontaines, poteaux électriques, lanternes, horloges. — la liste est longue, — des formes aussi élégantes que possible, et de ménager dans les moindres sites urbains une harmonie d'ensemble et des aspects pittoresques.

Tâche considérable, en vérité, et qui exigerait le concours de tous les architectes, sculpteurs et peintres de talent. Car, pour la mener à bonne fin, pour introduire des rythmes originaux dans le groupement des habitations et dans le dessin des façades, pour communiquer de la poésie aux sculptures emblématiques d'un réverbère, pour assurer une renaissance générale de « l'art public » il faudrait que les virtuoses de l'art, isolés depuis trop longtemps dans leur idéal égoïste, oubliassent leurs vieux préjugés et consentissent à devenir les humbles artisans de cette rénovation. Les statuaires se remettront-ils à modeler des balustrades, des rampes d'escalier, remonteront-ils aux échafaudages pour tailler eux-mêmes des cariatides, des corbeaux, des frises, des frontons ? De même, le grand peintre se résignera-t-il à badigeonner le mur qui portera son œuvre, comme le dessinateur, le lithographe, l'aqua-

fortiste préparent leur planche, leur pierre ou leur cuivre? L'architecte redeviendra-t-il son propre entrepreneur? Fera-t-il sur le chantier son apprentissage de maçon, de charpentier, de couvreur, de sculpteur?... C'est pourtant à ce prix que les éléments de la décoration retrouveront toute leur force d'expression. Le principe fondamental de l'esthétique ruskinienne, s'applique aussi bien à l'embellissement du paysage de pierres qu'à l'exécution d'un décor d'intimité. Que l'architecte cesse d'être un calculateur savant et redevienne le constructeur d'autrefois, que le peintre et le sculpteur soient de nouveau leur propre praticien, que ces artistes reprennent un contact étroit avec les artisans chargés d'interpréter leur pensée, pour que ces artisans livrés à leurs propres forces soient des artistes à leur tour, et la beauté plastique sera rendue à sa destination ancienne, toute sociale et populaire.

*
* *

Il semble assez naturel, au premier examen, que le souci d'orner la rue se manifeste en des temps de démocratie. Une société éga-

litaire doit songer plus qu'une autre à répartir la plus grande somme de beauté possible et à faire jouir avant tout la collectivité anonyme des chefs-d'œuvre payés en son nom. L'histoire, par de nombreux exemples, enlève toute force à cette opinion. L'Athènes de Périclès, les communes flamandes des princes bourguignons, la Florence des Médicis nous sont des preuves. au contraire, que dans l'antiquité, au moyen âge et au temps de la Renaissance, l'instinct esthétique des peuples se développa presque toujours sous l'inspiration et la conduite d'une aristocratie éclairée.

La beauté des villes anciennes fut déterminée surtout par l'orgueil local et le *particularisme*, bien plus profonds dans les civilisations passées que dans notre monde cosmopolite. Aucun peuple ne fut plus particulariste que les Grecs ; chaque ville avait son autonomie, ses mœurs, ses traditions mythiques. « La Grèce est née divisée », a dit Joseph de Maistre. Les Argiens étaient à peu près aussi étrangers aux Athéniens que les Français le sont aux Anglais. Les citoyens mettaient toute leur ambition à embellir la cité, à construire des temples,

des trésors, des théâtres, qui devaient soulever l'admiration des villes voisines. Des magistrats avaient pour unique mission de veiller au bel aspect des rues. Apollon, dieu de l'harmonie, présidait à l'inauguration des voies et routes nouvelles. Après les guerres médiques, Athènes, appauvrie, dépensa trois fois le revenu annuel de la république, pour élever le Parthénon. Par la grandeur de ce sacrifice, la capitale de l'Attique devient, dès ce moment, la capitale de l'Art ; elle résume en ce merveilleux effort le génie hellénique tout entier. L'édifice de marbre qui, du haut de l'Acropole, projetait l'éclat de ses dorures et de sa polychromie, pouvait être salué par tous les Grecs indistinctement comme le symbole parfait de la patrie commune.

Le même « égoïsme municipal », — pour parler comme les historiens d'aujourd'hui, — favorise au plus haut point les facultés artistiques des populations italiennes du XIIIe et du XIVe siècle. Au moment où les discussions du *populus crassus* et du *populus minutus* sont pourtant les plus vives, les bourgeois florentins annoncent la construction de Santa Maria dei Fiori par ces fières

paroles : « Florence décrète l'érection de sa cathédrale et charge son podestat de la Seigneurie d'en faire tracer le plan avec la plus somptueuse magnificence, de telle sorte que l'industrie et le pouvoir des hommes n'inventent et n'entreprennent jamais rien de plus vaste et de plus beau, attendu qu'on ne doit mettre la main aux ouvrages de la commune à moins d'avoir le projet de les faire correspondre à la grande âme que composent les âmes de tous les citoyens unis dans une seule et même volonté. » Et je ne sais si ce décret fut rédigé par une assemblée échevinale ou par quelque surhomme florentin incarnant passionnément la cité, — mais il est évident que l'orgueil municipal en inspira les mots et les pensées qui brillent dans le lointain des siècles comme les plis impérieux d'une bannière de gloire.

Le sentiment égoïste qui tenait lieu de patriotisme s'était également développé avec intensité dans les communes flamandes du moyen âge. « Heureux et fier de la prospérité de sa ville natale, le bourgeois n'éprouvait que jalousie de celle des cités voisines dont la grandeur était pour lui objet de haine et d'envie... Les villes puissantes, par

un terrible abus de pouvoir, recouraient à la violence pour empêcher qu'aucune autre cité s'élevât dans leur voisinage [1]. » Pour que la force de leur organisation apparût dans des formes tangibles, les communiers flamands élevèrent ces halles immenses, ces beffrois dominateurs qui sont restés les emblèmes éloquents de la richesse et de la liberté municipales. En moins de dix-sept ans, les drapiers, les forgerons, les brasseurs qui composaient la population de Louvain au xve siècle dotèrent leur cité d'un incomparable hôtel communal. Le palais municipal de Bruxelles fut commencé alors que la ville ne comptait que soixante mille habitants!...

Les petites cités se ruinaient pour posséder des édifices qui pussent rivaliser avec ceux des villes voisines. Audenarde, voulant éclipser la magnificence de Bruges et de Gand, décida la construction d'un *steedhuus* et imposa à l'architecte bruxellois Van Pede l'obligation de reproduire certains motifs architecturaux que l'on admirait dans les monuments les plus célèbres de la contrée.

La société municipale se divisait elle-même

[1] Frantz Funck-Brentano, *Philippe le Bel en Flandre.*

en une foule de groupes : gildes, métiers, confréries de tous genres, où naissait et se développait une nouvelle fierté collective. Les maisons de corporations, qui sont souvent des modèles de goût et d'élégance, — nous citerons surtout le local des arbalétriers à Bruges, avec sa fine tourelle en briques, et la jolie maison du « Saumon » à Malines, — nous disent amplement combien furent excellentes, au point de vue de « l'art public », les conséquences de cet esprit d'association.

Avant la Révolution, l'art provincial avait en France une vie très intense et des écoles brillantes florissaient dans toutes les grandes villes du royaume. L'ancienne forme gouvernementale entretenait naturellement une émulation entre les cités. Les générations se passaient les procédés d'art comme elles se léguaient les privilèges communaux et les libertés corporatives, avec le même soin jaloux. Les émaux de Limoges, les ivoires de Dieppe, l'orfèvrerie d'Auxerre, les meubles de Normandie, etc., etc., restèrent célèbres pendant des siècles. La Révolution, en établissant une administration uniforme, détruisit toutes les influences locales et accéléra la

décadence des belles industries artistiques. Le temps était loin décidément où Paris, Rouen, Amiens, Chartres, Troyes, Reims, élevaient d'orgueilleux monuments avec leurs propres ressources et, pour ainsi dire, avec leur propre inspiration ; — et l'art public mourut en France comme il était mort en en Italie, en Allemagne, en Flandre et dans toute l'Europe occidentale, tué surtout par l'esprit de cosmopolitisme, d'unité et d'industrialisme qui envahissait le monde.

*
* *

La décoration des villes retrouverait, dis-je, une originalité expressive si les principaux artistes de notre temps, suivant en cela l'exemple des maîtres les plus illustres du passé, consentaient à n'être parfois que des ornemanistes. Les statuts des anciennes corporations d'architectes, de peintres et de sculpteurs démontrent qu'anciennement les artistes considéraient leurs associations professionnelles comme des corps de métiers. Aucun préjugé de routine ou d'amour-propre ne les empêchait de collaborer à la décoration des rues. En Flandre surtout, l'art décoratif fut avant tout populaire. Jean van Eyck pei-

gnit les statues de l'hôtel de ville de Bruges. Hugo van der Goes historia les édifices de fêtes élevés pour le mariage du duc Bourgogne. Rubens lui-même, peintre de cour et ambassadeur, accepta d'exécuter, avec la collaboration de Jordaens, Corneille de Vos, Schut, van Thulden, Quellyn, Jean Wildens, Ryckaert, etc., une vaste décoration urbaine, composée d'arcs de triomphe, pour fêter l'entrée du cardinal infant Ferdinand d'Autriche à Anvers, en 1635. A cette occasion, l'illustre maître peignit de sa propre main trois portraits conservés au musée de Bruxelles : ceux des archiducs Ernest, Albert et Isabelle, qui décoraient le fameux arc philippinien.

A côté des édifices fameux, combien de merveilles d'art public ne montre-t-on pas en Belgique, qui sont l'œuvre d'incomparables artisans trop souvent anonymes ! Le puits de fer forgé attribué à Quentin Metsys, les enseignes de la Grand'Place de Bruxelles, les ancres décoratives si finement ouvragées de la petite conciergerie d'Ypres, les émouvantes plaques tombales de cuivre trouvées à Gand et à Bruges, les médaillons sculptés, les bas-reliefs, les clefs d'arcade des maisons

bourgeoises du XVIe et du XVe siècle, enfin les innombrables Vierges populaires qui firent donner à la ville de Memling le surnom de *Maria-Sted* (ville de Marie)... Dans les constructions les plus humbles de la campagne, le maçon flamand de ce temps a réussi à révéler son amour de la beauté plastique; les clefs d'ancre qui tantôt figurent le millésime, tantôt n'affectent qu'une forme purement ornementale, nous disent encore aujourd'hui combien le sentiment décoratif était profond chez les constructeurs et les ferronniers des plus petits villages.

En Italie, les artistes célèbres n'ont pas cru déchoir non plus en « pratiquant l'ornement » et en travaillant à la décoration extérieure des hôtels particuliers et des édifices publics. Nombre d'entre eux étaient des *ouvriers*. Faut-il citer des exemples fameux? Francia et Verrocchio exerçaient le métier d'orfèvre; Cellini a ciselé un heurtoir de porte d'une exécution aussi miraculeusement nette que son Persée; Donatello a sculpté une adorable bretèque; Raphaël a dessiné des candélabres; Jean de Bologne des porte-flambeaux; Leopardo, les célèbres porte-étendards ou *pili* de la place Saint-

Marc; Ghiberti enfin a exécuté les portes du baptistère de Florence, dont Michel-Ange disait qu'elles pourraient servir d'entrée au Paradis! D'ailleurs la plupart de ces artistes étaient architectes; ils possédaient au plus haut point le sens de l'équilibre architectural, de la « construction », c'est-à-dire de l'harmonie des parties. Ils comprenaient et respectaient le caractère du cadre qu'on leur imposait ou qu'ils choisissaient. Cet instinct des rythmes décoratifs semble perdu de nos jours. La faute en est sans doute à l'indifférence avec laquelle on traite l'architecture.

Enfin l'histoire de la beauté en France nous montre constamment l'art animé de l'esprit décoratif et l'art décoratif pratiqué constamment par les maîtres. Les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris, de la cathédrale de Reims, les figures des églises de Chartres, d'Amiens, sont d'admirables spécimens de l'art public au moyen âge. Les bases de fontaines des « jardins bas » du château de Blois, les chapiteaux de Chambord, les portes de Saint-Maclou de Rouen, les cariatides de Bachelier à Toulouse, ne nous renseignent-ils pas aussi bien que les statues

enfermées dans les galeries et les musées sur la richesse d'imagination des artistes de la Renaissance française? Clouet, — aussi bien que Vouet par la suite, et Poussin, et Lebrun, et Boucher, — combien d'autres, à l'occasion, furent des décorateurs et des ornemanistes de génie !... Un des précurseurs de la Renaissance française, Fra Giocondo, humaniste, théologien, architecte, entreprit même, en arrivant à Paris, un travail d'ingénieur : la réfection du pont Notre-Dame. Enfin le trépas de Jean Goujon, tué, dit la tradition, par une balle d'arquebuse le jour de la Saint-Barthélemy, au moment où il travaillait à la décoration du Louvre symbolise d'une manière tragique le culte fervent des anciens sculpteurs français pour la perfection matérielle. La joie de parfaire une œuvre avec ses propres mains, d'achever au ciseau fin les plis les plus subtils, d'arrondir les saillies les plus légères, avait fait oublier le danger de la mort au sublime tailleur de pierres...

*
* *

L'esprit humain, en « s'émancipant », s'est détourné peu à peu de l'ancien idéal

plastique. Un siècle d'assimilation et d' « esprit européen » succédait aux siècles de création artistique et d'esprit local. Les qualités autochtones des peuples s'effaçaient en même temps que les traditions esthétiques. Les grandes formes de la beauté plastique, étroitement unies jadis, se séparèrent tour à tour de l'architecture, et la décoration devint moins artistique. La peinture et la sculpture s'isolèrent complètement et, certes, toutes deux produisirent encore des chefs-d'œuvre. Mais le sens ornemental se perdait de plus en plus. La *conception* et la *pratique* s'éloignaient peu à peu l'une de l'autre, et l'heure était proche des aberrations de la décadence.

Dans l'architecture, les effets de cette dernière scission furent désastreux. Il suffit pour s'en rendre compte d'examiner les programmes des écoles des beaux-arts. Les élèves passent des années à reconstituer des acropoles et des palais antiques et sont incapables d'établir le dessin original d'une simple façade: on les encombre d'archéologie romaine et médiévale, et on néglige de les informer des besoins de notre temps. « Nous savons plus ou moins combiner un

palais romain, comment se fait une église gothique, comment se calcule une ferme Polonceau, mais nous ignorons comment se fait une maison, les épaisseurs à donner aux murs et l'équarrissage des solives d'un plancher [1]. »

Un autre témoignage tout récent nous renseigne d'une façon non moins saisissante sur la décadence de l'architecture. « L'architecte français était autrefois l'entrepreneur de ses travaux. Il était le *constructeur*, dans la plus large acception du mot. Non seulement nos ancêtres, les *maîtres de l'œuvre* du moyen âge, mais nos grands-pères et arrière-grands-pères, les Du Cerceau, les Mansard, les Perrault, les Gabriel, et, si je ne me trompe, les architectes qui ont vu commencer la Révolution française n'ont jamais rougi d'être à la fois des *artistes* et des *constructeurs*. Au commencement de ce siècle, la scission s'est faite en France ; peu à peu une vanité incompréhensible, une certaine paresse d'esprit, ont entraîné certains des nôtres vers de si hautes spéculations qu'ils en ont perdu tout contact avec la construc-

[1] M. Jaspar, architecte à Liège. Lettre à *L'Indépendance belge*. Voir le premier *Essai* du présent volume.

tion, qui était pourtant leur véritable moyen d'expression artistique[1]. »

Or, depuis une cinquantaine d'années les innovations de tous genres : chemins de fer, tramways, télégraphe, téléphone, gaz, électricité, — puis les écoles, les hôpitaux, les bourses, les laboratoires, ont nécessité des constructions nouvelles, un matériel complet et varié, que les architectes et les ingénieurs nous ont fourni avec hâte, au moment même ou le désarroi était extrême dans l'art. Les méfaits des niveleurs, arpenteurs, conducteurs de ponts et chaussées, des polytechniciens de tous rangs furent innombrables.

Ruskin en a donné une liste sommaire ; il ne déplorait que les attentats commis contre la nature : les remblais déformant les vallées, les routes rectilignes remplaçant les voies naturelles et pittoresques, les forêts ravagées, les étangs comblés, les beaux sites défigurés par d'abominables et grotesques bâtisses[2]. L'absence de personnalité, de

[1] Rapport lu par M. Louis Bonnier, architecte français, au Congrès international des architectes de Bruxelles, 1897. Voir notre Essai sur *L'Architecture moderne*.

[2] Mettant les leçons de Ruskin à profit, une revue anglaise, *Athenæum*, a entrepris une intéressante campagne contre l'enlaidissement des sites historiques par le mauvais goût des ingénieurs, architectes et auber-

logique, de bon sens, se manifeste avec non moins d'éclat dans les constructions urbaines. Munich offre un exemple affligeant de cette perversion architectonique. Louis de Bavière, que l'on a surnommé l'Adrien du XIXe siècle, fit copier servilement des palais de la Renaissance et des temples antiques pour y installer des administrations publiques : il en résulte une contradiction profonde entre l'aspect de ce « moulage », les souvenirs qui s'y rattachent et la destination qu'on lui assigne. En Belgique, il y a une vingtaine d'années, on eut la rage du gothique, — et quel gothique ! Toutes les gares de chemins de fer se hérissaient de créneaux dentelés, étaient percées d'ogives géminées ; les prisons, les casernes étaient flanquées d'échauguettes minuscules dans lesquelles un homme se tiendrait tout juste debout[1] ! — Dans la plupart des villes européennes on détruisait de superbes chaussées plantées d'arbres séculaires, pour les remplacer par des rues régulières, monotones, effroyablement lon-

gistes. En Belgique, il existe une société d'artistes pour « la protection des sites ».

[1] Ces traditions se perpétuent. Voir la nouvelle gare d'Anvers. Il est question toutefois de détruire la plus dangereuse, la plus gothique et l'une des plus récentes gares de Belgique : celle de Bruges.

gues. « L'esprit européen ». — comme disait madame de Staël, — se développant de plus en plus, on démolit sous prétexte d'hygiène, des quartiers populaires tracés suivant la nature du sol et riches en façades pittoresques [1].

Il y aurait long à écrire sur les constructions, destructions et réparations exécutées en ce siècle d'industrialisme et d'hygiène ! On ne songeait pourtant point à l'hygiène quand, pour élever dans les régions suburbaines de fastueuses maisons de bourgeois gentilshommes, on combla, avec les détritus, des décombres, des matériaux de tout genre, les grands terrains vagues qui sont devenus les faubourgs aristocratiques de nos capitales.

Les travaux exécutés pour et sur la voie publique sont abandonnés à des concessionnaires ou adjudicataires dont l'objectif est naturellement de s'en tirer au meilleur mar-

[1] L'auteur reconnait que les époques vraiment créatrices, dans leur ardeur à élever des monuments, n'ont connu en aucune façon le respect des constructions anciennes et n'ont jamais hésité à sacrifier les œuvres du passé pour y substituer les leurs. Notre sentimentalité archéologique et notre infécondité ont développé en nous à un degré absolument inconnu jadis, l'amour et la superstition des vieilles pierres.

ché possible. Réverbères, poteaux électriques, « stations » de tramways, kiosques de journaux, colonnes à affiches, horloges, plaques indicatrices, fontaines-abreuvoirs, avertisseurs d'incendie, distributeurs d'eau, — enfin les enseignes commerciales, les bascules automatiques, les vespasiennes, les réclames transparentes, tous les appareils, tous les organes de la vie publique auxquels nous attachons une idée de prosaïsme ridicule parce qu'ils se présentent le plus souvent à nous sous des formes stupidement massives, ont envahi, encombré nos rues sans que nos générations s'en soient alarmées.

L'éducation des yeux est donc à refaire. Les architectes, les peintres et les sculpteurs s'appliqueront d'abord à redresser le goût des industriels et des ingénieurs, — et l'on verra renaître chez le peuple l'instinct unanime de la grande ornementation publique. Si l'on a le désir aussi de créer de grandes œuvres architecturales où s'exprimera puissamment le caractère de notre temps, il faut que la sculpture et la peinture obéissent à l'architecture et que les arts plastiques soient considérés comme une trinité

indissoluble où *l'art de construire* conservera un rôle tout à fait dominant. Les deux époques qui possédèrent au plus haut point le sens de la beauté publique, l'antiquité grecque et le moyen âge français, se soumirent naturellement à cette loi primordiale. Phidias fut le collaborateur docile d'Ictinos ; les « ouvriers d'entaillure » du XIIIe et du XIVe siècles, de même que les verriers, imagiers et fresquistes, subordonnaient leur inspiration aux nécessités de la mise en œuvre et à l'idéal gigantesque des bâtisseurs de cathédrales et d'hôtels de ville. La décoration dira-t-on n'est qu'un accessoire ; il importe toutefois que cet accessoire ne soit pas abandonné au premier manœuvre venu et que tous les artistes, indistinctement, s'en servent pour nous transmettre une part de leur fantaisie et de leur imagination.

⁂

Une réaction assez vive s'est produite contre le mouvement à la fois centralisateur et internationaliste des temps modernes. Il suffit pour s'en convaincre de considérer la multiplicité des grandes associations reli-

gieuses, politiques, artistiques, ouvrières, les renaissances littéraires dans les villes de province, la nouvelle efflorescence des industries artistiques dans les petits centres. Le retour de cet esprit ancien coïncide précisément avec la rénovation des arts décoratifs. Remarquez, en effet, que la révolution esthétique s'opéra chez la nation qui sut conserver le mieux son autonomie et son caractère ancien : l'Angleterre. Mais les Anglais s'appliquèrent surtout à améliorer la décoration intérieure. On attendait une réforme plus complète. On sait que quelques artistes Belges ont courageusement entrepris cette grande tâche. Les Belges sont restés hostiles à l'esprit de centralisation ; les principales villes conservent une individualité marquée, et les artistes établis à Gand, à Anvers, à Bruges n'éprouvent nullement le désir d'émigrer à Bruxelles. L'amour de l'ancien art flamand a pénétré fort avant dans le peuple, et les monuments de la grande époque communale qui subsistent dans les moindres cités ont sans doute contribué à maintenir ce goût d'une manière générale. Les restaurateurs, il est vrai, ont commis plus de ravages en Belgique que partout ailleurs : mais leur

zèle, même dans ses déplorables maladresses, manifeste avec évidence la foi qu'ils professent en l'art national.

Le bon exemple chez les Belges vient d'en haut. Léopold II a été surnommé *le bâtisseur*, il s'est toujours intéressé de la façon la plus vive aux embellisements et aux transformations des grandes villes du royaume. A Bruxelles, il a acheté un grand terrain qui limite l'avenue Louise en contrebas, au nord-est du Rond-Point ; puis il a abandonné sa propriété à la ville en stipulant que nulle maison ne serait élevée sur cet emplacement. De telle sorte que le superbe panorama étagé dans le fond se découvre à tous les promeneurs de l'avenue. Le roi a également doté les faubourgs de Saint-Gilles et de Laeken de grands parcs d'où l'on a plaisir à dominer la capitale entière avec ses tours, ses flèches gothiques et le dôme écrasant de son Palais de justice.

M. Buls, ancien bourgmestre de Bruxelles, a mis un véritable orgueil à embellir sa ville de toutes les manières possibles. La reconstitution de la Grand'Place est son œuvre, œuvre de patience, d'énergie et de goût, qui enrichit Bruxelles d'un merveilleux ensemble de

maisons et de monuments. Dans un petit livre très sobre, très substantiel : *Esthétique des Villes*, M. Buls a étudié, avec beaucoup de clarté et de logique, la métamorphose d'une ville ancienne obligée de se soumettre aux exigences irrésistibles d'une prospérité et d'une civilisation nouvelles. Ses idées sur la nécessité des plantations, sur la destination utilitaire des places publiques, sur la façon d'isoler les monuments et de disposer le décor des rues en tirant parti des inégalités du terrain, sont excellentes [1].

*
* *

Tout cela annonce une résurrectiou du goût collectif et promet à la Belgique une renaissance de son art, non une renaissance partielle, mais générale, qui partirait de l'architecture pour aboutir aux moindres détails de l'ornementation. — Où trouvera-t-elle les constructeurs, dira-t-on, pour cou-

[1] Une « Œuvre nationale de l'Art Public » a été fondée à Bruxelles. On ne saurait nier sa portée morale ni son retentissement international. Mais ses quelques manifestations pratiques étaient dépourvues d'art, — l'Œuvre ne s'étant pas assuré le concours des vrais créateurs belges.

ronner l'œuvre entreprise, par le *monument* si longtemps attendu ? — Patience !

Les grands artistes originaux se tiennent généralement à l'écart de la foule et des mouvements populaires. Et précisément parmi les jeunes architectes belges, il en est plusieurs — je les citais plus haut — dont l'originalité s'est déjà manifestée avec force dans la construction de simples maisons particulières. Les autorités et le peuple, éprouvent une méfiance instinctive à l'égard de ces indépendants. Mais l'accord finira forcément par se faire. Un jour viendra où les novateurs, auxquels un noyau d'artistes rend déjà pleine justice, seront chargés à leur tour d'élever des écoles, des hôpitaux, des maisons communales, des gares de chemin de fer, des universités, — toutes constructions symbolisant l'énorme travail de pensée, la passion de savoir et la vie active de notre temps. L'art public régénéré trouvera ce jour-là son expression la plus haute dans quelque bel édifice, dans une belle et moderne ordonnance des décors urbains. Que les grand artistes songent à laisser la trace de leur inspiration dans le décor architectonique des cités. C'est à Michel-Ange que nous devons l'aspect triomphal et jeune

du Capitole ; c'est le Bernin qui a donné à la place Saint-Pierre sa majesté ample et profonde. Ni le fresquiste du *Jugement dernier*, ni l'auteur de la *Sainte-Thérèse* ne se sont contentés d'être des virtuoses de la peinture et de la statuaire. Ils ont eu la volonté de voir plus haut et plus loin : constamment l'architecture en ses multiples applications les sollicita.

Nous aurons beau établir des règlements, écrire des articles, réunir des congrès, fonder des cercles pour l'embellissement des cités ; nous ne ferons rien de durable si l'architecture ne se renouvelle pas. Et nous ne pouvons point compter sur les commissions, comités et sociétés. Le génie d'un seul homme en communion avec le monde actuel doit opérer le miracle. Pour notre part, nous saluerons avec enthousiasme le constructeur, de quelque nationalité qu'il soit, qui viendra nous prouver enfin qu'on peut faire grand et beau, dans son ordre, en s'inspirant de notre époque, en utilisant avec logique les nombreuses innovations modernes, en tirant un parti à la fois pratique et décoratif de ce que les Goncourt appelaient simplement les « choses de ce siècle ».

Et pour que ce miracle s'accomplisse, pour qu'enfin un architecte réveille le génie de son art, il faut que l'industrie et le métier se mettent universellement au service de l'art, que les artistes redeviennent des artisans, que le sentiment de l'architecture reparaisse dans toutes les formes de la beauté, et qu'enfin, — souhait suprême — le pouvoir confie les grands travaux d'embellissement aux esprits jeunes, amoureux de leur temps, et se montre dans le choix de ses collaborateurs aussi éclairé, aussi saintement despotique qu'un Jules II par exemple choisissant parmi des peintres illustres un jeune homme de vingt-cinq ans pour l'immortelle gloire des Stanze...

L'EMBELLISSEMENT DES VILLES[1]

Depuis un demi-siècle environ, le souci de la beauté publique avait presque complètement disparu. Les édiles, les magistrats, les fonctionnaires, qui acceptaient la mission de veiller au bel aspect des cités, se désintéressaient de leur tâche ou la remplissaient d'une manière déplorable ; les architectes perdaient toute puissance créatrice ; les peintres, les sculpteurs de plus en plus spécialisés, de plus en plus ignorants des conditions ornementales de l'art plastique, ne songeaient point à protester contre l'incurie des pouvoirs ; la foule, enfin, éloignée des préoccupations esthétiques, voyait s'accomplir sans indignation les nombreux attentats que notre époque d'industrialisme a commis contre la beauté monumentale. Or, chez tous les peuples du monde l'art n'atteint son

[1] L'auteur s'est appliqué dans l'*Essai* précédent à caractériser l'histoire et la renaissance de l'art public en Belgique ; il s'occupe particulièrement de la France et de Paris dans les pages qui suivent et qui datent de l'année 1899.

complet épanouissement que lorsque la collectivité entière — entraînée par un élan unanime de foi ou simplement par un instinct particulariste — souhaite ou favorise l'embellissement des cités.

L'amour des belles formes plastisques, le désir d'exprimer dans une grande œuvre architecturale un rêve religieux ou un idéal politique, de parer la ville natale plus somptueusement que toutes les autres, ne sont pas des sentiments purement platoniques chez les populations du moyen âge. On ne se contente pas de décréter des constructions de monuments et de confier les travaux au « maçon » le plus renommé. Le peuple contribuait réellement à l'édification de ses temples et de ses palais. Les habitants de la Normandie vinrent en foule assister les ouvriers de la cathédrale de Chartres. Des seigneurs, des femmes, de riches bourgeois, traînèrent les pierres énormes de l'église Saint-Pierre-sur-Dives. Encouragés, excités par une telle communauté d'ardeur, ceux qui collaboraient, par métier, à la construction nouvelle, apportaient dans l'accomplissement de leur tâche la conscience d'une perfection absolue. Le

peuple enfantait en quelque sorte lui-même la merveilleuse décoration de ses édifices. Le forgeron qui martelait les admirables pentures des portes était un artiste aussi inspiré que l'imagier qui taillait dans les niches des cathédrales les émouvantes statues de saints et de rois. Sur le toit de l'admirable hôpital de Beaune « les ornements sont partout de plomb martelé, découpé, fouillé à outrance ; leur forme varie à l'infini ; il paraît que lors de la construction, chaque ouvrier, a reçu licence de s'abandonner à son inspiration sous condition de respecter le plan d'ensemble, et a inscrit là-haut son rêve fantastique. Cette fécondité capricieuse, l'inégale hauteur des aiguilles, les plans divers où elles s'étagent, ajoutent au pittoresque de cette prodigieuse ferronnerie qui se darde au ciel en une floraison de pointes historiées[1]. »

Un développement aussi considérable de l'individualisme artistique ne devait permettre que dans de rares exceptions, semble-t-il, la production d'une œuvre architecturale parfaitement harmonieuse. Mais cette indé-

[1] Albert Vandal, La Fête-Dieu à l'hôpital de Beaune. *Revue des Deux Mondes.*

pendance de la personnalité n'allait pas jusqu'à l'anarchie, comme de nos jours. L'architecte constructeur avait une pratique approfondie de tous les arts décoratifs, en sorte qu'il pouvait diriger avec autorité les « artisans » de toute espèce. Il dessinait parfois jusqu'aux moindres détails de l'ornementation — l'album de Villard de Honnecourt en fait foi —; il était capable souvent de les exécuter de sa propre main. Guillaume de Sens, qui reconstruisit la cathédrale de Cantorbéry, était « tailleur d'images ». En revanche, les *latomi* ou sculpteurs de l'époque médiévale étaient presque toujours architectes, ce qui explique leur profonde intelligence de la statuaire monumentale. La distinction que nous faisons entre l'artiste et l'artisan et qui a véritablement amené la décadence de l'art décoratif n'existait pour ainsi dire pas. Sculpteurs et ornemanistes travaillaient en commun sur un même chantier, dans une atmosphère d'impressions semblables.

Toutes les facultés artistiques étant soumises aux lois de l'ornementation, le producteur trouvait immédiatement l'emploi de son talent. On dit qu'il y a trop d'artistes

aujourd'hui. Les XIIIe et XIVe siècles français en comptaient relativement un nombre tout aussi considérable ; seulement sculpteurs et peintres s'employaient à la décoration des églises et des hôtels de ville. Pour tailler les milliers de statues des cathédrales de Chartres, de Reims, de Paris, il a fallu des centaines d'artistes. Si l'on occupait de la sorte les débutants dont les groupes et les bustes encombrent si inutilement les Salons annuels, on tirerait de la misère bien des jeunes gens de talent, en même temps que l'on relèverait le niveau de l'art public.

Sous François Ier, alors que toutes les branches artistiques s'animaient d'une sève nouvelle, d'instinct on restait fidèle aux règles pratiques de l'exécution. Il est difficile de constater une différence entre les architectes et les maçons du début de la Renaissance. L'ornementation architecturale conservait une variété, une grâce d'expression, une souplesse de forme absolument prodigieuses. Les huit cents chapiteaux de Chambord sont tous d'un dessin différent. Pourquoi les sculptures de Jean Goujon à l'hôtel Carnavalet sont-elles inséparables de l'architecture ? Parce que le merveilleux

artiste — qui était architecte en même temps que sculpteur, mais qui se résignait volontiers à n'être qu'un artisan de génie — a exécuté son œuvre tout entière sur place. Les humbles praticiens consentiraient seuls à en faire autant à notre époque d'égalité.

Au XVIe siècle aussi bien qu'au XVe, l'art s'introduisait partout ; l'ébénisterie, l'armurerie, la sculpture sur bois, la ferronnerie, l'orfèvrerie, l'émaillerie, s'inspiraient des dessins des maîtres, et dans toutes ces branches de l'industrie humaine la diversité des modèles était infinie. Les marteaux de porte et les balustrades en fer forgé étaient conçus par des sculpteurs de premier ordre, exécutés par des ouvriers d'élite. Les objets d'utilité générale, tels que : enseignes, fontaines, horloges, lanternes, étaient souvent des chefs-d'œuvre de la statuaire. Je ne citerai comme exemple de ces travaux d'art public exécutés à l'époque de la Renaissance que la fontaine des Innocents — la fontaine des Nymphes, ainsi qu'on l'appelait au XVIe siècle — placée en plein quartier populaire et qui est restée, malgré les modifications malencontreuses qu'a dû subir l'œuvre de Pierre Lescot et de Jean Goujon, l'un des plus déli-

cieux et des plus poétiques ornements de Paris.

Ce souci de la décoration des villes et des maisons se perpétue avec assez d'intensité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. On en trouvera des preuves charmantes au Marais et au faubourg Saint-Germain. Si les maisons locatives deviennent d'un dessin régulier et monotone, elles sont toujours ornées de clefs d'arcs, de consoles, de balcons, de masques de nymphes et de satyres finement travaillés qui rendent l'aspect des façades fort séduisant. Sous le premier Empire, on peut encore signaler d'heureuses tentatives d'embellissement, les arcs de triomphe de l'Étoile et du Caroussel entre autres. Chose curieuse, à mesure que le principe égalitaire pénètre les foules, les grands paysages de pierre perdent leur cachet d'originalité, le goût des populations urbaines tombe dans la médiocrité. Grâce aux inventions de la science, qui permettent de fabriquer en quantité innombrable les modèles adoptés pour les appareils de la vie publique, le même bec de gaz, la même plaque indicatrice, la même fontaine se répètent à des milliers d'exemplaires. L'uniformité triomphe avec éclat.

Autrefois on obtenait des rues vivantes, d'un décor mouvementé, en utilisant les accidents du terrain. Aujourd'hui on aplanit avec soin le sol, on détruit des quartiers entiers s'il le faut, puis, sur un emplacement bien nivelé, on construit un édifice uniquement composé de thèmes classiques. L'idéal, c'est de pouvoir percer, d'un bout à l'autre d'une grande ville, une interminable artère bordée de maisons à six étages « alignées comme des grenadiers du grand Frédéric ». Le second Empire s'est signalé particulièrement par son ardeur à embellir Paris de cette manière et à traiter la merveilleuse cité comme un gigantesque gâteau destiné à être coupé en tranches régulières. La troisième République ne se montra pas moins niveleuse. En 1882 parut un décret qui réglementait d'une façon uniforme les modèles de saillie sur la voie publique ; en 1884, autre décret qui fixait à vingt mètres la hauteur maxima des maisons, quelle que fût la largeur de la rue !

Nous devons à la vérité de constater que, même sous le régime du décret 1882, il était permis aux constructeurs d'obtenir des effets assez heureux d'ombre et de lumière dans

le dessin de leurs façades. Mais la plupart des entrepreneurs, poussés par l'esprit d'utilisation à outrance, par le besoin de « faire régner » leurs façades avec celles des voisins, donnaient à tous les balcons, à toutes les corniches la saillie maxima, enflaient leur œuvre le plus possible pour tirer profit des moindres anfractuosités du périmètre légal. La création du quartier de l'avenue de Villiers prouve, en effet, que, même soumise à des prescriptions étroites, l'architecture pouvait conserver une certaine fantaisie d'allure, à condition que les propriétaires n'eussent point pour unique souci la construction d'hôtels aussi producteurs que possible. Dans ce quartier nouveau, habité particulièrement par des artistes, les maisons, sans être d'une très grande beauté extérieure, offrent cependant des silhouettes assez originales avec les windows, les balcons, les encorbellements, les pignons, les lucarnes, les épis et tous les motifs décoratifs des styles anciens dont les architectes ont fait souvent un emploi heureux.

Quoi qu'il en soit, le décret de 1882 ne répond plus ni aux besoins ni aux goûts actuels. Grâce au fer et à l'acier, les travaux

jugés dangereux jadis sont parfaitement exécutables. Une commission technique, nommée par le préfet de la Seine, a été chargée de modifier la réglementation de 1882, et l'excellent rapport publié par M. Bonnier constate qu'elle s'est appliquée à satisfaire les désirs des artistes en même temps qu'elle a cherché à protéger la libre circulation et à respecter les exigences de l'hygiène. Favoriser le développement des silhouettes et des constructions en encorbellement ; ne préconiser et n'interdire aucuns matériaux, simplifier la réglementation des saillies mobiles comme celle des saillies fixes, tel est le nouveau programme.

Nous ne pouvons que nous réjouir de cette victoire remportée sur le « caporalisme architectural ». La commission n'a pas la prétention de donner du génie aux constructeurs modernes ; mais son libéralisme indique un véritable souci de remédier à l'état actuel. C'est déjà beaucoup que l'on s'aperçoive enfin de la pitoyable médiocrité de notre architecture dans les milieux officiels. La revision du décret de 1882, coïncidant avec les intéressantes tentatives de quelques jeunes architectes, MM. Plumet, Selmers-

heim, Benouville, Simonet, etc. — décidés comme leurs confrères de Belgique, à rompre avec les formules scolastiques — nous permet d'espérer pour un avenir rapproché le relèvement du premier des arts plastiques, de cet « art de construire » par lequel les générations transmettent aux âges futurs le symbole matériel de leur idéal commun.

Si l'architecture monumentale a perdu tout caractère d'originalité et toute expression vivante, comment Paris a-t-il pu conserver dans ses quartiers exclusivement modernes une beauté à la fois séduisante et grandiose, comment le groupement monotone des maisons de rapport permet-il encore de réaliser de grands paysages architecturaux? Les belles perspectives urbaines, les immenses décors de réalité, obtenus par le percement de larges avenues, sont venus heureusement nous dédommager des aberrations et des vulgarités architectoniques. Les villes commencèrent à tracer des plans d'ensemble quand les constructeurs cessèrent d'inventer des formes nouvelles. La conception si harmonieuse de la place Royale, bordée d'hôtels aristocratiques, et celle de la place Dauphine, encadrée de maisons de

briques et de pierre, marquent pour l'architecture le commencement, sinon de la décadence, du moins d'une ère moins créatrice. On délaisse la construction monumentale et. avec un type de maison reproduit plus ou moins régulièrement, on compose des places et des artères symétriques. Les besoins de la vie moderne — circulation, hygiène, confort — entraînèrent irrésistiblement les villes à élargir les rues, à ménager de grands points de vue décoratifs dans les endroits les plus fréquentés.

Malgré les fautes commises, malgré les vandalismes des destructeurs, restaurateurs, et constructeurs. Paris est la ville moderne qui offre les aspects les plus grandioses et les perspectives les plus imprévues. On ne se lasse pas d'admirer le merveilleux déroulement de cette promenade unique : le jardin des Tuileries, la place de la Concorde, les Champs-Élysées. Le large fleuve qui circule au milieu de la ville ménage des horizons profonds, d'une variété de teintes, d'une grâce de contours et d'une poésie infinie. Bien que la tour Eiffel et les minarets jumeaux du Trocadéro gâtent en partie l'harmonieuse disposition du site, aucun paysage

fluvial ne s'étale avec plus d'ampleur, de majesté et de charme sous la profondeur du ciel. Et ce panorama on le découvre du cœur même de Paris, au haut de la belle terrasse des Tuileries, en dirigeant les regards vers les coteaux boisés de Meudon. Et l'on peut ajouter qu'à côté de ce décor naturel, des paysages créés artificiellement tels que la place de l'Étoile avec ses avenues rayonnantes, l'avenue de l'Opéra avec le monument Garnier comme motif de fond, l'adorable et grandiose avenue du Bois, enfin l'artère triomphale bordée par le Grand et le Petit Palais sont d'incomparables tableaux urbains. L'hausmannisme, en somme, a droit à des circonstances atténuantes.

Il est absolument indispensable pour que ces perspectives aient une physionomie vivante qu'elles soient plantées d'arbres. Les quais, les boulevards, les berges du fleuve, sans leur garniture de feuillage, perdraient leur principal attrait. Pour se rendre compte de l'importance des plantations dans la décoration des villes, il n'y a qu'à regarder les belles frondaisons qui entourent la place de la Concorde et imaginer ce que deviendrait ce beau décor urbain si on les supprimait.

Même en hiver, les branchages dénudés, tantôt nettement découpés sur un ciel clair, tantôt estompés dans la brume, soulignent d'une manière incomparable les beautés architecturales de la superbe place. Multiplions donc le plus possible les plantations. On devrait, chaque fois que l'occasion s'en présenterait, forcer les constructeurs à reculer leur façade en prévision des plantations futures. Il n'est pas même nécessaire que chaque rue soit ornée de deux rangées d'arbres ; une seule suffirait. Qu'on se souvienne des petites avenues de Delft et de Dordrecht bordées d'un seul côté par les platanes ou les marronniers et pourtant si joliment coquettes.

Puisque nous parlons de plantes, admirons l'art avec lequel on trace les jardins publics de Paris. Les Tuileries, où les motifs architecturaux : terrasses, talus, rampes, balustrades, se marient si intimement avec les lignes de la végétation, sont restées un précieux modèle pour tous les jardiniers artistes. Les fleurs pourraient devenir également un élément important de la décoration des villes. A Bruxelles, on organisa des concours de balcons fleuris. A Montevideo, dit-

on, des guirlandes d'orchidées ornent l'extérieur des habitations. Dans les plus petites cités rhénanes et suisses, les clématites, les glycines, les vignes vierges montant le long des façades donnent aux maisons un cachet pittoresque tout particulier. Pourquoi ne pas voiler l'architecture moderne sous des rideaux de fleurs si elle s'obstine dans la laideur ? Nous ne trouverions pas de plus beau décor pour nos villes, puisque, suivant le mot de Voltaire, « les fleurs sont le plus pur et le plus bel ouvrage de la terre ».

L'architecture monumentale ou bourgeoise, les jardins, les plantations constituent les éléments principaux de la décoration des villes. Les monuments commémoratifs, les statues devraient également contribuer pour une grande part à l'embellissement des cités. A partir d'Auguste, Rome se peuple de statues, de bustes, dont la profusion et la beauté émerveillaient tous les étrangers. « Au temps de Grégoire le Grand (fin du VIe siècle), affirme Grégorovius, Rome était encore plus riche en sculptures votives que le sont aujourd'hui toutes les villes de l'Europe réunies. » La statuomanie de nos jours est devenue un fléau parce que les autorités

s'adressent presque toujours à des artistes médiocres pour glorifier les grands hommes et surtout parce que nos sculpteurs ne se soucient en aucune façon de concevoir une œuvre en harmonie avec le cadre architectural qu'elle doit remplir. Parfois même on achète aux expositions un groupe, une figure que l'on érige dans un carrefour, dans un square quelconque, pourvu « qu'il y ait de la place. » On ne connaît pas d'autre règle.

A côté des « œuvres d'art » placées sur la voie publique, les nouveaux moyens de locomotion, les nouveaux modes d'éclairage, etc., ont nécessité l'emploi de nombreux édicules, appareils, etc., qui ont transformé la physionomie des grandes rues. Tous ces organes de la vie moderne, tels que kiosques de journaux, stations d'omnibus, réverbères, fontaines, poteaux électriques — la liste est longue — ont été dessinés par des ingénieurs sans goût, si bien qu'ils enlaidissent les belles artères des villes modernes dont ils devraient, au contraire, rehausser et animer le plan décoratif.

Plaçons-nous rue Saint-Honoré, en face du Théâtre-Français, où le mouvement est

particulièrement intense, et examinons les petites constructions d'utilité publique qui y sont rassemblées. Voici la station des omnibus, vilaine baraque, couverte d'une peinture ocrée, garnie de vitres bleues, entourée de bancs de fer. Devant la station, une bascule automatique. Quand donc nous débarrassera-t-on de ces obsédantes et hideuses mécaniques ? Au milieu de la place, une fontaine Wallace. Est-il possible d'imaginer quelque chose de plus lourd que ce petit « monument » en fonte dont les cariatides ont le mauvais goût de rappeler les célèbres figures du monument funéraire de Henri II par Germain Pilon ?

Continuons notre... expertise. A côté de la fontaine se dresse une colonne de spectacle ; la corniche, le dôme, l'épi, sont d'une banalité parfaite. Que penser des vespasiennes en bois peint, gardées par de grandes plaques de tôle, et des postes-vigies garnis de vitres mates, des poteaux électriques, des horloges pneumatiques à triple face, des avertisseurs d'incendie, aux allures stupides et niaises ? Notre liste n'est pas close. Les kiosques à journaux ne pourraient-il affecter des formes plus originales, plus élégantes,

plus variées ? Les enseignes dites « américaines » qui garnissent nos façades sont d'une laideur absolue et de plus parfaitement antihygiénique, puisque, en obstruant l'ouverture des fenêtres, elles empêchent l'aération des maisons. On remplacerait avec avantage les grandes lettres rouges ou dorées par des enseignes en fer forgé ou des frises en céramique.

En ce qui concerne les réverbères, il ne faut pas trop se plaindre des modèles adoptés. A Londres, on en voit de bien plus laids. A différentes époques même, on a fait un réel effort pour renouveler la physionomie des appareils. La place de la Concorde et les Champs-Élysées ont des réverbères d'un bon style.

Les marteaux de porte, les poignées de sonnettes, les grilles et les lanternes d'entrée, les balcons peuvent devenir autant d'objets d'art. Il semble, du reste, que dans cette branche accessoire de l'architecture, une renaissance soit proche. Des sculpteurs, tels que Charpentier, des architectes tels que Selmersheim et Plumet, pour s'en tenir aux artistes français, ont remplacé le modèle industriel par des œuvres charmantes, qui

se répandront sûrement. Le jour où les ferronniers auront retrouvé les procédés techniques d'autrefois, ils exécuteront en artistes les maquettes des sculpteurs ou leurs propres conceptions, et ce jour-là l'esthétique urbaine aura fait un progrès énorme.

Il y a seulement un ou deux ans, on traitait encore de rêveurs les artistes qui souhaitaient une transformation rationnelle de nos rues. Demander que les architectures soient toutes conçues par des architectes et non par entrepreneurs, que des arbres soient plantés, même dans les rues les plus pauvres, que les voies publiques soient meublées d'édicules et de kiosques aussi pittoresques que possible, demander que l'art rentre dans le domaine de l'utile, est-ce donc faire un vœu irréalisable quand il s'agit de l'embellissement d'une ville comme Paris, où les artistes abondent ? Je ne le crois pas. Seulement l'œuvre à entreprendre est considérable, multiple, délicate. Il importe que les artistes, aussi bien que les administrations publiques ou particulières, collaborent avec ardeur à la renaissance souhaitée. Un sculpteur devrait s'enorgueillir, comme jadis

Benvenuto Cellini ou Leopardo, de ciseler un marteau de porte ou un lampadaire, autant que de modeler un buste. Et les pouvoirs publics devraient s'appliquer à trouver les moyens à la fois pratiques et économiques de réaliser le programme de beauté utilitaire que nous venons d'esquisser et surtout à découvrir l'homme, l'architecte, l'artiste qui pourra le réaliser.

Je le répète. Ce ne sont ni les vœux, ni les théories, ni les articles de journaux, ni les congrès, ni les commissions, ni les volumes qui ressusciteront la beauté urbaine, qui nous doteront d'un monument, d'un décor de pierres matérialisant notre temps. C'est un artiste, un homme de génie qui accomplira le miracle et résumera nos désirs vagues. Combien il importerait peu que nos kiosques, stations d'omnibus, bornes, postes, etc., fussent d'une massive banalité si nos maisons et nos édifices, dans un enthousiaste et harmonieux renouvellement des formes, montraient des physionomies originales! Songe-t-on seulement, en visitant une ville d'art à constater si la boîte aux lettres où l'on dépose son courrier est belle ou laide? Cette question des édicules n'est en somme

que le petit bout du grand problème. Il nous faut des architectes, d'authentiques bâtisseurs de villes, pour créer les sites monumentaux réalisant l'image de notre temps. Il n'y a pas d'autre solution. Les architectes qui sont nos bourreaux doivent être nos sauveurs. Et si l'on trouvait un homme de génie, avec combien peu de remords souvent on sacrifierait à son zèle constructeur les vieux quartiers et les vieux logis que protège notre sentimentalité critique...

En attendant n'ambitionnons que de petits triomphes ; continuons de protester contre les treuils et les avertisseurs d'incendie aux gluantes teintes rouges. Et maintenons haut les principes. L'éducation de la beauté est aussi salutaire que la culture morale ou intellectuelle. Répandons de l'art partout ; après en avoir apporté dans l'aménagement des intérieurs riches, songeons à en mettre à la portée de la masse en embellissant les rues et les places publiques. En même temps qu'une œuvre d'assainissement esthétique, nous accomplirons une tâche moralisatrice. La vie sera moins triste, moins plate, si nous l'encadrons d'un décor artistique. Nos préoccupations seront naturellement dirigées vers un

but plus noble. Je ne prétends point que le monde moderne sera plus vertueux au sens actuel du mot ; mais il éprouvera avec une intelligence nouvelle « cet orgueil de la cité » qui, à Florence et à Bruges, était considéré comme une véritable vertu. L'esthétique des villes est un facteur indispensable de la grandeur des peuples. Puissent les représentants de nos démocraties se bien pénétrer de cette vérité !

L'ENSEIGNEMENT
DE L'HISTOIRE DE L'ART
EN FRANCE

Les grandes lignes de son organisation. — Les écoles d'art plastique. — L'histoire de l'art à l'Université. — L'Enseignement secondaire. — L'école du Louvre. — L'école du Trocadéro. — Conférences libres. — L'école des hautes études sociales. — Le collège libre des sciences sociales. — L'école libre d'architecture. — Entretiens avec MM. Lemonnier, Maurice Emmanuel, A. Michel, de Baudot, R. Kœchlin, Müntz, Enlart. — Conclusions : l'esprit de l'enseignement français.

Il est tout à fait notoire que l'enseignement de l'histoire de l'art est né en Allemagne. A l'heure actuelle, ce pays reste encore supérieur à tous les autres pour l'organisation de ces études spéciales. Les sciences esthétiques — c'est-à-dire l'analyse critique, historique et philosophique de l'œuvre d'art — sont inscrites au programme de la plupart des universités allemandes; les diverses facultés ont même

réservé une dizaine de chaires à la pédagogie musicale totalement négligée ailleurs; en outre, les méthodes allemandes ont été adoptées dans les universités du monde entier.

Il était du plus haut intérêt néanmoins d'étudier le fonctionnement et le caractère de cet enseignement en France. De puissantes individualités ont illustré les chaires françaises d'esthétique : Viollet-le-Duc, Taine, Courajod, pour ne citer que les plus illustres. Aujourd'hui encore des écrivains, critiques et professeurs de premier ordre enseignent les lois et circonstances historiques des grandes créations d'art à la Sorbonne, au Collège de France, à l'École des beaux-arts, aux cours du Louvre, du Trocadéro, à l'École des chartes.

Bien qu'organisé avec la louable intention de satisfaire toutes les curiosités, l'enseignement de l'histoire de l'art en France s'adresse particulièrement à trois groupes de personnes appelées à en tirer un profit vital :

1° *Aux jeunes artistes :* architectes, peintres, sculpteurs, etc. Des cours complets de l'histoire de l'art sont fondés à leur intention dans les écoles professionnelles d'art plastique relevant de l'État;

2° Aux jeunes gens qui se préparent aux carrières de professeurs d'esthétique, d'archéologie, d'histoire de l'art dans les facultés, les collèges, etc. De même que les artistes ces jeunes gens sont des professionnels. Ils sont formés par l'Université. La faculté de droit de Paris possède des chaires d'archéologie classique, d'histoire de l'art médiéval et moderne. Trois facultés de province ont été dotées récemment d'une chaire d'histoire de l'art : celles de Lyon, de Dijon, de Lille. Il faut noter dans cet ordre les chaires d'esthétique du Collège de France, de l'École normale supérieure et de l'École des chartes ;

3° Aux jeunes gens qui aspirent aux fonctions de conservateurs de musée ou se préparent aux carrières de critique ou d'écrivain d'art. Ils constituent une troisième catégorie de professionnels et se forment plus volontiers aux cours du Trocadéro et de l'école du Louvre.

Les cours de l'École des beaux-arts, de la Sorbonne, du Louvre, du Trocadéro sont publics. Un étudiant ou un jeune artiste pourrait donc, s'il en avait le temps, fréquenter ces diverses institutions. Les profanes, les amateurs y sont également admis.

L'Université en outre a créé des chaires d'histoire de l'art dans les collèges de jeunes gens et de jeunes filles. Les éducateurs français estiment donc que dès l'âge adulte l'intelligence et le cœur doivent s'éveiller à la beauté, qu'il convient de favoriser par une instruction méthodique, le contact de l'humanité actuelle avec les génies défunts et les chefs-d'œuvre d'autrefois. C'est ce qu'un célèbre pédagogue français M. Alfred Croiset a résumé en ces termes dans un article publié par la revue *Minerva* : « L'histoire de l'art est, en soi, excellente, pleinement éducative, et par conséquent tout à fait digne de figurer dans les cadres officiels de l'enseignement public[1]. »

Les écoles d'art plastique

Le premier professeur d'esthétique à l'École des beaux-arts fut Viollet-le-Duc. Il renonça vite à sa chaire. La superstition classique était alors toute-puissante à l'Académie. Viollet-le-Duc avait osé écrire et enseigner que l'architecture antique ne devait point accaparer toute notre atten-

[1] Alfred Croiset, L'histoire de l'art dans l'éducation, *Minerva*, 1er mars 1902.

tion et que Notre-Dame de Paris méritait notre sollicitude autant que le Parthénon. Ces opinions provoquèrent une émeute à l'école. Les professeurs conspirèrent; les élèves se divisèrent en clans ennemis; l'empereur et Mérimée soutenaient le grand artiste; finalement la cabale triompha. Au bout de trois mois Viollet-le-Duc donnait sa démission. On voit d'après cet épisode scolaire dans quelles étroites limites on voulait enfermer à cette époque, en France, l'enseignement esthétique donné aux jeunes artistes. Taine succéda à l'auteur du *Dictionnaire de l'architecture*. Ses leçons, on le sait, eurent un retentissement considérable Tout le monde y assistait... sauf les élèves. Pendant les dernières années de son professorat, Taine fut suppléé par MM. Georges Berger et Müntz. Aujourd'hui sa chaire est occupée par M. de Fourcaud qui, sous le titre général d'*Esthétique et Histoire de l'Art*, enseigne en soixante leçons réparties sur trois années : l'antiquité orientale, l'antiquité classique, les origines de l'art moderne, le moyen âge, la sculpture en Italie jusqu'à la fin de la Renaissance en France, la sculpture allemande, l'art au XVIIe siècle et

au XVIIIe siècle; la peinture italienne, flamande, hollandaise, allemande, française, anglaise. On ne contestera pas l'ampleur du programme. Les autres professeurs d'histoire de l'art de cette école sont : MM. Magne (histoire de l'architecture) et Boeswillwald (histoire de l'architecture française au moyen âge et à la Renaissance).

Cet enseignement porte-t-il tous les fruits qu'on est en droit d'en espérer? Et avant tout est-il bien utile? Il nous semble que les directeurs des grandes écoles d'art plastique doivent surtout veiller à la parfaite éducation professionnelle de leurs élèves. Nos architectes, peintres, sculpteurs reculent trop volontiers de nos jours devant les nécessités d'une connaissance approfondie de leur *métier*. Il importe avant tout de relever, si je puis dire, le niveau pratique de leurs études.

Le jeune artiste, remarquons-le, répugne généralement à l'enseignement théorique; l'histoire et la philosophie le laissent assez froid; il déserte les cours d'esthétique, le professeur fût-il Taine en personne. La pratique l'intéresse presque seule. Les données esthétiques ne le frappent que lorsqu'elles

lui sont communiquées par son maître d'architecture, de peinture ou de sculpture. Il se hâte d'acquérir les moyens matériels d'exprimer son sentiment. Il ne s'informe de l'histoire de l'art que dans la suite et ne devient critique que par surcroît. En surchargeant de matières théoriques le programme des écoles d'art on augmenterait le nombre des artistes raisonneurs, abstracteurs, écrivailleurs qui n'ont déjà que trop cruellement sévi. D'ailleurs nous souhaitons que les Universités de tous les pays soient mises à même de satisfaire les curiosités du jeune artiste le jour où elles se tournent vers l'histoire et la philosophie de la beauté, car il est indispensable certes, qu'un peintre, sculpteur ou architecte, devenu parfait technicien, se renseigne sur la vie des maîtres, la genèse des œuvres et l'évolution des écoles pour préciser et affiner son propre idéal.

L'HISTOIRE DE L'ART A L'UNIVERSITÉ

L'Université de France se compose, on le sait, d'un certain nombre de facultés réparties entre la capitale et la province. Les facultés groupées à Paris forment en quelque

sorte l'institution mère, connue sous le nom de Sorbonne[1]. Des cours d'histoire de l'art antique, du moyen âge et des temps modernes sont annexés à la faculté des lettres de Paris. Les titulaires en sont respectivement MM. Collignon et Lemonnier[2]. Les étudiants peuvent conquérir leur diplôme de doctorat en présentant une thèse sur un sujet artistique.

Il y a vingt ans, l'académisme régnait triomphalement en Sorbonne aussi bien qu'à l'École des beaux-arts. Phidias, Praxitèle, Scopas étaient les héros fréquents des soutenances. Un étudiant, qui depuis a fait une carrière brillante dans la critique d'art, s'était proposé vers cette époque de conquérir son doctorat avec un travail sur Poussin, maître qu'il considérait comme essentielle-

[1] Ce mot n'est point une désignation officielle. L'Université de Paris a emprunté son surnom traditionnel à son fondateur Robert de Sorbon, chapelain de saint Louis, dont l'intention avait été de créer une institution spéciale permettant aux pauvres d'étudier gratuitement la théologie. Le Collège de France, où la chaire d'esthétique est occupée par M. Lafenestre, suppléant de M. Guillaume, est un établissement indépendant fondé par François Ier.

[2] Il existe également des cours de pédagogie musicale à la Sorbonne. Nous ne croyons pas devoir nous occuper ici de cet enseignement. Les maîtres sont en quelque sorte des conférenciers libres et n'ont point le titre de professeur.

ment *sorbonnifique*. L'un des examinateurs voulut le détourner de son projet : « Faites attention, lui dit-il; un sujet de ce genre nous fait loucher. »

La Sorbonne s'est modernisée. Des bonnets de docteur ont été décrochés ces dernières années avec des thèses sur *Delacroix et les Romantiques*, sur *L'Opéra Français au* XVIIIe *siècle*. Le seul fait qu'il existe une chaire de l'histoire de l'art *moderne* est déjà assez significatif. Le titulaire en est M. Lemonnier, l'un des meilleurs disciples de Courajod, l'un des érudits de France qui connaissent le mieux le XVIe siècle français. M. Lemonnier enseigne également l'histoire de l'art médiéval.

Pour l'obtention de la licence, ses élèves rédigent un petit mémoire dont ils choisissent eux-mêmes la matière. L'année dernière. ils ont étudié entre autres : *Les Jugements sur l'art gothique au* XVIIIe *siècle*, *Les Tapisseries au temps de Philippe le Hardi*, *L'Inspiration littéraire dans l'œuvre de Delacroix*. Le maître aide ses élèves en dirigeant leurs recherches bibliographiques. L'examen oral roule sur des matières déterminées par le programme. Pour l'épreuve suivante les

élèves préparent un travail plus considérable, embrassant toute la carrière d'un maître et souvent une époque entière de l'histoire de l'art. L'importance du mémoire grandit nécessairement avec celle du diplôme à conquérir : licence, agrégation, enfin doctorat.

Les cours de M. Lemonnier — de même que ceux de M. Collignon — consistent d'une part en conférences privées auxquelles les étudiants inscrits sont seuls admis, et d'autre part en conférences absolument publiques qui ont lieu dans un vaste amphithéâtre de la Sorbonne — l'amphithéâtre Richelieu — où les élèves sont confondus avec un auditoire de profanes, d'amateurs, de curieux.

Pour rendre son enseignement concret, M. Lemonnier dispose de remarquables « instruments de travail. » Dans son cabinet personnel, l'éminent professeur a installé un meuble à tiroirs numérotés où sont classés les clichés devant servir aux projections de ses cours publics. Chaque tiroir renferme les œuvres d'une époque déterminée ; la série commence aux temps gallo-romains pour se clore avec les temps modernes. M. Lemonnier a eu le mérite d'introduire dans l'enseignement universitaire français

ce système si utile des projections qui s'est aujourd'hui généralisé. A côté de ce cabinet est installé une assez vaste bibliothèque dont le noyau principal est constitué par le legs Duplessis. Tous les ouvrages classiques de l'histoire de l'art y figurent et aussi une précieuse collection de catalogues de ventes. La bibliothèque s'enrichit par des achats et des dons. Les élèves y travaillent en dehors des heures de cours.

De plain-pied avec la bibliothèque, s'ouvre la *Salle des Arts*, assez vaste, et réservée aux conférences privées de M. Lemonnier. La pièce est garnie de banquettes et pupitres. Dans le fond, la table du professeur. Tout autour de la salle, des armoires hautes d'un mètre environ ; elles contiennent une magnifique collection de photographies comprenant les œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture du moyen âge et des temps modernes. Les créations des artistes vivants sont seules exceptées. La bibliothèque et la Salle des Arts, situées au second étage de la Sorbonne, ne sont accessibles qu'aux élèves de M. Lemonnier de même que le *Musée des moulages* installé au rez-de-chaussée de l'édifice.

Ce Musée contient des reproductions d'œuvres des époques romane, gothique, de la renaissance italienne et française : il est en formation et on y verra même bientôt des bas-reliefs de Rude. Cette remarquable organisation matérielle peut, me semble-t-il, passer pour modèle et servir partout d'exemple.

Quel est l'esprit de cet enseignement qui s'appuie sur un outillage bibliographique et iconographique absolument parfait ?

« J'enseigne, m'a dit M. Lemonnier d'une manière aussi scientifique que possible. L'histoire de l'art doit être étudiée de nos jours *scientifiquement* comme l'histoire, telle que l'a comprise M. Lavisse par exemple. Cette méthode ne peut d'ailleurs nuire en rien au développement du goût. Plus on connaît les choses, plus on les admire. Mes cours publics s'adressant à un auditoire moins préparé ne sont que la vulgarisation de mes conférences privées. Je n'exclus pas absolument l'esthétique de mon enseignement. Il en faut toujours un peu... »

L'enseignement secondaire

L'histoire de l'art est officiellement inscrite depuis 1891 au programme de l'enseigne-

ment moderne. « En 1897, le programme de l'enseignement secondaire des jeunes filles lui fait une place fort honorable dans la quatrième et la cinquième année, où l'histoire de l'art est englobée dans l'histoire sommaire de la civilisation [1]. »

En appelant M. Maurice Emmanuel, à la chaire d'histoire de l'art des lycées de jeunes filles LAMARTINE et RACINE, l'Université a eu la main particulièrement heureuse. M. Emmanuel a fait des études d'art, *en professionnel ;* de plus il a conquis tous ses grades universitaires. Il est l'auteur d'un livre sans rival sur la *Danse grecque* et d'un rapport sur la pédagogie musicale en Allemagne. Sa méthode d'enseignement est excellente et mériterait d'être adoptée dans toutes les institutions d'enseignement secondaire :

« J'enseigne à la fois, me dit-il, l'histoire des arts plastiques et de la musique. Dans les arts plastiques, c'est l'architecture qui intéresse le plus mes jeunes élèves parce que je leur fais dessiner les schémas des différents ordres classiques et les formes parti-

[1] M. Croiset, *article cité*.

culières aux grands styles : chapiteaux grecs, romains, romans et gothiques, frises, voûtes, etc. L'enseignement devient ainsi plus concret; toutes les élèves mettent, je puis dire, la main à la pâte. Pour la peinture, au lieu de faire rédiger des biographies que l'on trouve dans des dictionnaires ou d'obliger mes élèves à s'enfoncer dans la mémoire des listes d'œuvres, ce qui est un exercice absolument stérile quand on n'a pas vu les œuvres en question, je donne des leçons sur le *paysage*, *le tableau religieux*, *le portrait;* ce qui me permet de grouper en tableaux comparatifs les chefs-d'œuvre des grands maîtres. Quelques visites au Louvre commentent mes leçons[1]. Je demande ensuite à mes jeunes filles de rédiger leurs impressions. Dans la correction de ces devoirs je ne tiens aucun compte des fautes d'orthographe. Je cherche avant tout à distinguer le goût dont mes élèves on fait preuve. Il m'est arrivé de donner le plus de points à celle des

[1] M. Croiset a fort bien dit en parlant des visites scolaires dans les musées : « Il ne serait pas d'ailleurs nécessaire que ces conférences fussent très fréquentes : leur rareté accroîtrait leur attrait, et quelques heures bien employées, quelques indications vraiment évocatrices, sont beaucoup plus fécondes, en pareille matière qu'une régularité monotone. » *Art. cité.*

jeunes filles qui était la moins forte en français. Le sentiment artistique n'a rien de commun, en effet, avec la connaissance de la grammaire. Je n'ai qu'un désir. Éveiller ou développer chez ces enfants le sentiment de la Beauté. Il est indispensable d'aimer l'art pour l'embellissement et la joie de la vie. J'estime en outre que le goût et le sentiment esthétique ne consistent pas seulement à admirer les trésors des musées, mais à remplir notre vie de ce sentiment et de ce goût, à les traduire dans l'arrangement harmonieux de nos intérieurs et surtout dans une claire et pure ordonnance de nos pensées et de nos actions. C'est le but moral et social que j'assigne à mon cours. »

École du Louvre

Les cours du Musée du Louvre furent créés, il y a vingt-cinq ans environ, par M. de Ronchaud. On y enseigne l'archéologie nationale (MM. Bertrand et Salomon Reinach), l'archéologie orientale et la céramique antique (M. Heuzey et Pottier), l'archéologie égyptienne (M. Pierret), la Démotique, le Copte et le Droit égyptien (M. Revillout), l'épigraphie orientale (M. Ledrain),

l'histoire de la peinture (M. G. Lafenestre), l'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes (M. André Michel), enfin l'histoire des arts appliqués à l'industrie en France (M. Migeon). Tous les professeurs sont conservateurs du Musée.

La célébrité très légitime de l'école du Louvre date du jour où le regretté Courajod fut nommé conservateur de la sculpture, le 1er mars 1874. Ancien élève de l'école des Chartes, il rendit un éminent service à son département en complétant avec un zèle infatigable les collections de la sculpture nationale ; mais il doit surtout sa notoriété à ses cours. Il mettait dans son enseignement une passion qui est restée légendaire. « Chacune de ses leçons » a écrit M. André Michel, « était comme un drame ; il la portait pendant huit jours ». Il s'attacha de toute la belle vigueur de son esprit à la réhabilitation historique de l'ancien art français. En étudiant les origines de l'art du moyen âge, il prétendit notamment démontrer qu'elles sont, non point romaines ainsi qu'on le croit généralement, mais bien plutôt barbares, et qu'il faut chercher chez les premiers charpentiers

normands les vrais ancêtres des admirables constructeurs gothiques dont les monuments étaient en réalité de la charpenterie de pierre[1]. Courajod revendiquait ainsi pour l'art français des sources autochtones. D'autre part, la Renaissance française ne commençait pas au XVIe siècle, selon lui, mais à la fin du XIVe, avec les puissants imagiers franco-flamands de la cour de France et de Bourgogne. Il niait la bonne influence de l'Italie et ne découvrait de grandeur et de force que dans les œuvres animées du génie local. Comme tous les tempéraments vraiment artistes, Courajod se laissait parfois entraîner trop loin par les impulsions de son instinct ; il lui arrivait de se contredire ; le professeur devenait souvent un polémiste ardent. Mais malgré cela — et peut-être à cause de cela — Courajod réunissait des disciples nombreux. Sa parole éveillait des curiosités, des vocations, s'imposait aux érudits, germait comme une bonne semence dans l'esprit des jeunes gens enthousiastes. M. André Michel a pu écrire : « Un mouvement d'idées est sorti de ce cours de l'Ecole du Louvre dont

[1] Hypothèse séduisante, mais... pure hypothèse.

on a déjà pu retrouver la trace dans plus d'un livre de France et de l'étranger. »

C'est en grande partie à Courajod que l'on doit le fonctionnement actuel de cet excellent organisme pédagogique du Louvre. Il y a deux espèces d'auditeurs à ces cours : les profanes, les amateurs qui assistent librement aux leçons des conservateurs et ne sont tenus qu'à une simple formalité d'inscription, — et les élèves professionnels, qui voient dans ces cours une préparation aux carrières de critiques, d'écrivains d'art, de conservateurs de musée.

Le règlement dit dans un article préliminaire : « l'École a pour objet général de tirer des collections du Louvre, pour l'instruction du public, l'enseignement qu'elles renferment. Son but spécial est de former des élèves capables d'être employés soit dans les musées de Paris ou des départements, soit à des missions scientifiques ou à des fouilles pour l'enrichissement des collections nationales ». Les élèves professionnels suivent les cours pendant trois années et subissent un examen à l'issue de chaque année scolaire.

« A chaque épreuve, s'il s'agit d'un cours

qui ne saurait embrasser, dans l'espace de trois années, l'ensemble des connaissances qu'il comporte, les candidats sont tenus de répondre aux questions qui leur sont adressées sur les matières non comprises dans le cycle des trois années d'études. Leurs réponses doivent prouver qu'ils possèdent sur ces matières des notions sommaires satisfaisantes. A l'ouverture de l'année scolaire, le professeur indique aux élèves des différentes années les matières sur lesquelles ils seront interrogés, lors de leur examen, en dehors de celles qui seront enseignées dans l'année qui commence. »

Après le troisième examen, l'élève doit, pour obtenir le titre « d'élève diplômé de l'École », présenter une thèse manuscrite, acceptée par le professeur, sur une des matières enseignées dans le cours.

Il la soutient devant un jury composé de la même manière que celui des examens. Si la thèse est jugée suffisante, le diplôme d'élève, pour la spécialité ou les spécialités qu'il a suivies, lui est délivré par le ministre des Beaux-Arts.

C'est parmi les diplômés du Louvre que le gouvernement français choisit de préférence

les conservateurs des musées nationaux.

M. André Michel, l'éminent successeur de Courajod, reconnaît comme M. Lemonnier la nécessité de l'esthétique.

« Seulement, dit-il, mes collègues et moi nous l'abandonnons aux philosophes. Mon souci est d'être aussi scientifique que possible. Je fais l'anatomie des œuvres ; je les compare entre elles quand elles sont d'une même époque ; et, de la sorte, j'arrive à reconstituer l'ensemble des œuvres d'une même école, d'un même atelier alors même qu'elles sont conservées en des lieux très divers. C'est ainsi que je viens de relever une ressemblance frappante entre certaines figures de la cathédrale Saint-Jean de Lyon et celles qu'Andréa Pisano modela pour les portes du baptistère de Florence. J'étudie les accents variés de l'art gothique suivant les lieux où il s'est implanté, les influences des ateliers français sur les artistes germaniques, italiens, et réciproquement. L'étude de ces grands courants de l'inspiration artistique est des plus fécondes ; elle rend indispensable l'examen attentif et direct des œuvres. Je donne mes cours avec projections dans une salle spécialement aménagée à cet effet :

parfois je promène mes élèves au Louvre ou au Trocadéro. Il m'arrive de donner des conférences particulières à mes élèves professionnels dans mon cabinet de conservateur et je leur fais exécuter sous ma surveillance des travaux bibliographiques. »

École du Trocadéro

Nous reproduisons ici sans commentaires les déclarations de M. de Baudot, architecte, professeur à l'École du Trocadéro. Les idées de cet éminent professeur sont parentes de celles que nous avons nous-même toujours défendues.

« Mes conférences sont hebdomadaires et complètement publiques nous dit M. de Baudot. Je suis professeur depuis dix ans. Je devais primitivement étudier le moyen âge ; je l'ai fait longtemps, avec le plus de détails possible. Puis j'ai successivement abordé les époques romaine, byzantine et la Renaissance. Je suis élève de l'architecte Labrouste qui, l'un des premiers, a dénoncé la faillite de l'architecture. Car l'architecture est de nos jours un art mort. Il s'agit de la ranimer et c'est la préoccupation dominante de mon enseignement. Elève et collaborateur égale-

ment de Viollet-le-Duc, je ne cesse de proclamer la profonde vérité des lois que l'illustre architecte-archéologue avait découvertes en étudiant l'architecture gothique. Viollet-le-Duc a mis en pleine lumière la logique qui présida à la construction des édifices médiévaux. Il détermina nettement le principe conducteur de cette architecture et nous mit ainsi en présence d'une règle immuable : c'est que notre art doit vivre des besoins de notre temps, que l'architecture est commandée par des nécessités contemporaines et par l'emploi des matériaux mis à la disposition du constructeur. Mais Viollet-le-Duc pour plusieurs raisons ne sut point imposer la vérité. Il était encombré de besognes diverses, s'occupait de politique. Puis il a commis l'erreur de construire lui-même et donna par ses constructions, qui ne sont que de savants pastiches, un démenti à tout ce qu'il avait affirmé dans ses admirables écrits. Le créateur chez lui était inférieur au critique. Je reprends aujourd'hui sa doctrine et j'en proclame l'éternelle justesse.

Il n'y a que deux styles architecturaux qui soient vraiment animés de principes ra-

tionnels : l'architecture grecque, et l'architecture gothique. Chez les Grecs, les proportions étaient véritablement commandées par les matériaux ; la longueur des pierres déterminait l'aspect des architraves, l'écartement des colonnes. Tout se tenait logiquement. Les Romains, gens pratiques, dépourvus de génie créateur, se servirent avec bon sens des ordres grecs en y ajoutant parfois des voûtes [1]. Tout de même ils étaient guidés par un souci nouveau d'hygiène et d'aménagement pratique. Les byzantins faillirent créer un système organique avec la voûte à pendentifs et ses éléments décoratifs. Mais il faut attendre l'art gothique pour rencontrer un style pleinement logique et original. Le moyen âge seul s'est montré créateur à l'égal de la Grèce classique. Considérez une église du XIIIe siècle. Les portées énormes, le dessin des fenestrages, tout révèle un

[1] M. de Baudot exprime, en ce qui concerne les Romains l'opinion traditionnelle des critiques et historiens d'art. L'architecture romaine fut à notre avis éminemment créatrice, — sauf en effet dans son système de décoration. Mais il faut bien qu'on finisse par se rendre compte que la décoration n'est pas toute l'architecture et n'en constitue qu'une partie et non la plus importante. Ma remarque d'ailleurs ne diminue pas la portée du réquisitoire de M. de Baudot contre l'architecture moderne et vient plutôt le renforcer.

système logique, un principe conducteur qui se fait même sentir puissamment dans la physionomie extérieure. La Renaissance italienne et française, les styles Louis XIV, XV et XVI, l'Empire ne sont plus après cela que des abâtardissements de l'architecture gréco-romaine. De nos jours c'est le néant, et le néant le plus profond, le plus absolu. Pourquoi ?

Voici : notre civilisation ne ressemble en rien à la civilisation grecque ou médiévale ; les matériaux que nous employons — le fer entre autres — sont d'un usage très récent ; nos édifices : gares de chemins de fer, bibliothèques, etc., ont une destination inconnue de nos ancêtres. Or, par une véritable aberration, nous continuons de copier les formes grecques et gothiques. Et de quelle façon ? Nous reproduisons servilement les proportions des Grecs sans nous inquiéter en aucune façon du caractère de nos matériaux. Or, c'est le caractère de ces matériaux, — leur résistance, leurs proportions, leur aspect, — qui doit constituer le principe conducteur et régir tout le système de l'architecture régénérée. Vous voyez que l'architecte doit redevenir un *constructeur*, que

nous devons nous occuper avant tout de la *construction* si nous voulons doter notre époque d'un style en harmonie avec nos mœurs, notre façon de penser et de vivre. Pour moi, les matières au moyen desquelles on rénovera l'art architectural sont le fer et le béton armé. Le fer permet des portées énormes. Il faut franchement les accuser et non les dissimuler au moyen de portiques sottement empruntés aux Grecs.

J'ai fondé jadis, sur la demande de Puvis de Chavannes, la section d'architecture au Champ de Mars. J'espérais que dans ce milieu enthousiaste on sentirait la nécessité de revivifier l'art de bâtir qui est le premier des arts. Mais au bout de trois ans, voyant que les exposants de la section d'architecture suivaient les errements traditionnels, je donnai ma démission. Mon cours est fréquenté par un public très attentif. Beaucoup de jeunes architectes paraissent y prendre un intérêt extrême. Ils viennent m'exprimer leur satisfaction, mais jusqu'à présent, il ne me semble pas qu'ils aient suivi mes conseils dans la pratique. L'architecte ne retrouvera son rang et son prestige ancien, usurpé aujourd'hui par le peintre et le sculpteur,

que lorsqu'il sera redevenu un constructeur. Les prix de Rome dessinent d'admirables reconstitutions de monuments antiques. Ils ne sont pas capables de concevoir une maison commode. Malgré leur science, ils ne jouent aucun rôle dans la société et dans l'art. Les peintres et les sculpteurs comptent aux yeux du public, parce qu'ils sont restés dans la vérité. Ils s'inspirent de la nature. Mais l'architecte est devenu un métaphysicien. Je demande qu'il redevienne constructeur. Je voudrais qu'il égalât les ouvriers, les maçons qui peuvent me donner des conseils pratiques.

« D'ailleurs cette décadence de l'architecture tient en France à tout un ensemble de faits. Nous manquons de principes conducteurs aussi bien en morale, en politique qu'en art. Le caractère fait défaut. Les artistes sont habiles, mais d'une habileté qui n'a rien de commun avec le savoir profond et loyal du véritable créateur. On s'arrache les clients, on aspire aux honneurs, aux décorations, à l'Institut. On perd de vue l'essentiel : l'idéal ».

Conférences libres

École des hautes études sociales.

Nous avons parlé jusqu'à présent des cours fondés plus particulièrement pour les professionnels et auxquels le grand public est admis par pure tolérance. Des institutions spéciales s'adressent exclusivement à ce public, et, parmi elles, nous citerons les conférences de l'École des hautes études sociales.

Les conférences faites devant le grand public ne sont point forcément frivoles.

« Le défaut de l'enseignement de l'histoire de l'art en France est d'affecter un caractère trop livresque, me disait M. Kœchlin, conférencier à l'École des hautes études sociales. La plupart des professeurs sont des savants remarquables. Mais ils ont tout appris dans les livres. Rarement ils ont vu les œuvres dont ils parlent. C'est pour réagir contre ce dangereux état de choses que M. Lemonnier a fondé les conférences artistiques de l'École des hautes études sociales. Nous cherchons à donner un enseignement aussi concret, aussi réaliste que possible. Nous partons de l'œuvre

même pour examiner toutes les conditions accessoires de la production. C'est ainsi que M. André Michel nous a récemment analysé en détail le portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris, s'appuyant sur cet examen direct pour établir quelques caractères généraux de la sculpture au moyen âge. »

Collège libre des sciences sociales.

Le regretté conservateur en chef de la bibliothèque des Beaux-Arts, M. Müntz, ancien suppléant de Taine, professeur au Collège libre des sciences sociales, m'a dit d'autre part :

« La théorie de Taine était fausse. L'homme de génie n'est pas conditionné par le milieu, et le système tainien n'est exact que pour des talents moyens. Aussi la doctrine du grand philosophe est-elle abandonnée partout. Pourtant elle eut son utilité. Elle fixait de grands tableaux dans l'esprit des auditeurs et des lecteurs. Elle facilitait l'étude de l'histoire de l'art. Or il est important que cette étude se répande de plus en plus, je dirai même que j'y vois pour ma part une nécessité sociale. Dans mes cours du Collège libre des sciences sociales, je ne cesse

de réclamer l'éducation du peuple par la beauté. On ne se rend pas compte en France de la puissante nécessité des études esthétiques. Cet enseignement manque chez nous d'unité et d'organisation. L'Allemagne, au contraire, est merveilleusement outillée. Elle a même fondé récemment, à Florence, un Institut international des Beaux-Arts. Il est vrai que la France possède les Écoles d'Athènes et de Rome excellement dirigées par l'Institut; mais elles sont consacrées exclusivement à l'archéologie classique, laquelle est, en général, bien cultivée dans notre pays. Il n'y a que des éloges également à adresser à l'École des Chartes, pour l'étude de l'art médiéval... Mais ce qui nous fait défaut, c'est un homme de talent, d'énergie et d'action, capable d'organiser et de diriger un enseignement organique, capable aussi de choisir les maîtres. J'avoue d'ailleurs que les Français, hélas! très différents en cela des Allemands, s'intéressent très peu à l'érudition esthétique. On ne s'occupe chez nous que d'art contemporain. Les grandes œuvres de critique deviennent de plus en plus rares et j'ai rencontré des Français de la meilleure société qui ne connaissaient pas la *Dis-*

pute du Saint-Sacrement et les œuvres de Michel-Ange. »

École libre d'architecture.

Avant de passer aux conclusions générales, donnons encore l'avis d'un professeur à l'Ecole libre d'architecture, M. Enlart, qui adopte une grande partie des idées de M. de Baudot.

« Je cherche, me dit l'auteur distingué du *Manuel d'Archéologie*, à être aussi éclectique et aussi moderne que possible dans mon enseignement. Je m'explique. La plupart des professeurs français ne reconnaissent point à nos artistes le droit d'évoluer. Ils admirent les mérites divers de l'antiquité, de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècles, prêchent l'amour exclusif de ces époques défuntes et ne cachent point leur aversion pour tout ce qui de nos jours manifeste quelque originalité. Ils voudraient contraindre l'art contemporain à refléter l'art de jadis. Les Grecs bâtissaient suivant les nécessités de leur climat, de leurs mœurs, de leur civilisation ; de même les Romains ; de même, les habitants des communes médiévales. Pourquoi n'aurions-nous pas un

style architectural inspiré des besoins et des découvertes modernes ? J'applaudis aux recherches d'artistes contemporains tels MM. Plumet, Lambert, etc., qui ne copient point servilement les productions du passé. Je condamne les Carabin, les Gallé, quand leur fantaisie les entraîne à l'oubli de toute logique. Enfin dans mes cours je vise tout simplement à restaurer d'éternels principes et me garde bien de conseiller la stérile imitation des canons d'un autre âge. »

L'esprit de la pédagogie esthétique en France

L'enseignement de l'histoire de l'art en France est dominé par un souci général d'exactitude scientifique. Je crois que cette préoccupation d'objectiver les matières enseignées peut régner sans trop d'inconvénient sur l'esprit des professeurs d'égyptologie, d'assyriologie, d'archéologie classique. Mais, à côté de cet amour de la vérité matérielle, il est bon de maintenir, de restaurer une méthode où le sentiment et la divination philosophique — deux dons indispensables à l'historien de l'art — jouent également un rôle important. M. Lemonnier ne déclare-t-

il pas « qu'il faut toujours un peu d'esthétique? » M. Michel ne reconnaît-il pas que l'esthétique doit être enseignée — tout au moins par les philosophes? M. Müntz ne proclame-t-il pas la nécessité d'une nouvelle philosophie de l'art, philosophie qui serait populaire, largement sociale? M. Croiset, de son côté, ne réagit-il pas contre l'absolutisme scientifique quand il écrit : « Étudier historiquement les œuvres d'art, c'est essayer de comprendre l'idéal propre à l'artiste et à son temps, et la manière dont il a été réalisé (car le même idéal peut inspirer des œuvres d'une exécution fort inégale); c'est ensuite essayer de repenser cet idéal, de s'y associer par une sympathie intelligente, et de noter sincèrement les impressions qu'il suscite encore dans notre âme, les parties éphémères par lesquelles il se rattache au passé, celles par lesquelles il continue de nous parler un langage vraiment humain, et qui nous font sentir, dans l'écoulement des choses, la permanence d'un certain fonds par où se manifeste la parenté des générations successives. Il s'agit donc avant tout de caractériser les œuvres, d'en apprécier l'exécution, d'en comprendre le style, d'en saisir

les liens avec l'ensemble des choses et avec nous-mêmes ».

Evidemment ce n'est plus l'esthétique nuageuse d'un célèbre professeur du Collège de France qui, avant d'aborder l'histoire de l'architecture, examina pendant deux ans si la *matière existait ou non?* La définition de M. A. Croiset n'en est pas moins l'exposé d'une conception pédagogique où le sentiment et la philosophie ont leur part et dont on voudrait voir l'enseignement français profondément pénétré.

Enfin, est-ce en étudiant scientifiquement l'art français que Courajod a exercé une si puissante action sur la critique de son temps? Non point. « L'œuvre d'art était pour lui une personne vivante », nous apprend M. Michel. « Et plus que les documents, qu'il faut toujours connaître mais dont il faut pouvoir se passer, c'est elle qui livre aux interrogations passionnées de l'archéologue les confidences les plus révélatrices et les plus intimes secrets. » L'œuvre d'art est une personne vivante! Dès lors celui qui se flattera d'en découvrir l'essence inspiratrice et d'enseigner aux autres les particularités de sa forme et de son expres-

sion. ne sera-t-il pas avant tout un psychologue de la beauté, n'enseignera-t-il pas ce que l'on appelle communément l'*esthétique* ? On pense bien d'ailleurs que nous tenons peu au vocable. Nous ne nous inquiétons point de le remettre en honneur. Nous voudrions seulement que l'on accordât une attention nouvelle à ce qu'il exprime.

N'est-il pas permis de supposer que l'absence d'une esthétique directrice, la suppression trop souvent totale et volontaire d'un idéal philosophique, sont les vraies causes de ce vice que M. Müntz signalait dans l'enseignement de l'histoire de l'art en France : manque d'unité spirituelle ? L'amour du catalogue précis s'est substitué à la vieille philosophie ; le réalisme scientifique a étouffé l'ancienne religion de la Beauté. Et voici que, de l'avis des hommes compétents, cette science nouvelle : l'*Histoire de l'Art* menace à son tour de faire faillite.

Avant de condamner la méthode scientifique appliquée à l'histoire de l'art voyons toutefois en quoi elle consiste. M'est avis que l'on serait bien en peine de la définir rigoureusement. L'enseignement de Courajod reposait tout entier sur des hypothèses

que lui suggéraient son sentiment et son amour de l'art national. Pour M. Croiset la méthode consiste « à analyser les caractères historiques de l'œuvre qu'on a en vue, c'est-à-dire sa physionomie originale et ses rapports avec l'évolution générale de l'art et des idées, au lieu de la confronter abstraitement, comme faisait l'ancienne critique d'art, avec un idéal purement abstrait ». M. Croiset définit la méthode qu'il voudrait faire adopter et non la méthode scientifique. Celle-ci prétend s'en tenir à l'étude des dates et des faits, à l'examen des œuvres, considérées dans leurs caractères propres, ou comparées aux formes des œuvres antérieures et postérieures. Tel est le terrain de l'érudition artistique. M. Michel nous illustrait plus haut cette conception de l'histoire de l'art. Elle nous a valu de bons et utiles travaux. Mais elle doit rester l'attribut des érudits, disons mieux des spécialistes capables par exemple d'étudier avec enthousiasme l'évolution du rinceau ou de la draperie, ou de la voûte à travers les siècles. Que risque-t-on en l'adoptant, à l'exclusion de toute autre méthode? De dessécher complètement l'enseignement de l'histoire de

l'art. On sait où a conduit le souci de fournir des données exactes, positives en matière de littérature : au manuel pédant et vide. Si bien qu'il a été question de supprimer l'histoire littéraire des programmes d'enseignement secondaire ! Ce qui importe c'est de pénétrer l'esprit des textes et non de savoir exactement en quelle année ils furent écrits, c'est d'éprouver, de ressentir l'émotion qu'un artiste a communiquée à son œuvre avant de discerner les particularités historiques de cette œuvre.

Si l'enseignement de l'histoire de l'art dans les Universités n'avait pour mission que de former des érudits, des docteurs en sciences esthétiques, évidemment on pourrait s'en tenir à cette méthode. Mais il convient de lui assigner une tâche plus vaste, et, osons le dire, plus utile. L'étude de la beauté doit compléter et couronner l'éducation, enrichir les intelligences et les âmes d'un trésor presque aussi précieux que celui de la morale. Ici encore je céderai la parole à M. Croiset, non point que je n'aie exprimé cent fois les mêmes pensées, mais parce que je me réjouis de les trouver sous la plume d'un pédagogue notoire : « Je ne sais pas si

l'on songe assez, en général, à l'importance de cette source de joie qu'est l'aptitude de goûter le beau sous toutes ses formes et aux heureuses conséquences qui en découlent pour toute la vie. Une allégresse saine est pour l'être tout entier, un repos qui retrempe ses forces et qui les accroît. Rien n'est plus désirable qu'une source de joie qui soit pure, qui soit aisément accessible, où tous aient la liberté de puiser sans risquer de la tarir jamais, dont l'usage seul soit l'équivalent d'une véritable possession. Or, il en est justement ainsi de la beauté littéraire ou artistique. Le véritable possesseur d'une belle œuvre d'art, c'est celui qui sait la comprendre et en jouir. Chaque fois qu'il la voit son plaisir se renouvelle. Les pauvres comme les riches peuvent admirer Notre-Dame ou visiter le musée du Louvre. »

On ne saurait mieux démontrer que la jouissance procurée par l'œuvre d'art est nécessaire à la vie. La véritable histoire de l'art, ou la véritable esthétique est celle qui mêle le sentiment de la beauté à la vie. Le véritable rôle de l'historien de l'art est de provoquer pour l'art un enthousiasme communicatif et fécond parmi les élèves. Je

serais assez tenté de dire : peu importe la méthode qu'il adoptera, pourvu qu'il obtienne ce résultat. En réalité, dans l'enseignement universitaire français, les maîtres sont parfaitement libres de choisir la matière des programmes; ils ont toute licence quant à la méthode. Ils subissent l'esprit du temps en se recommandant avec vivacité de la Science. S'ils n'avaient autour d'eux qu'un étroit collège de jeunes gens se destinant à l'érudition, je le répète, ils pourraient comme d'autres professeurs s'enfermer dans le cadre austère et plus commode qu'on ne croit de l'érudition. Mais on leur a confié la mission de répandre l'amour de l'art. On a admis à leurs cours les élèves de toutes les facultés, — en quoi on a bien fait. On a senti que le premier devoir de l'historien de l'art et de l'esthéticien était de créer parmi leur auditoire un état d'âme artistique propre à agir sur les masses en dehors des cours. L'enseignement de l'histoire de l'art est un apostolat. Aussi les bons professeurs se rencontrent-ils rarement. Combien d'entre eux réfléchissent aux rapports de la beauté avec la vie, la nature et Dieu, et nourrissent leur enseignement de ces méditations? Combien

sont capables de communiquer à leurs élèves les qualités pratiques de goût, permettant de discerner les belles œuvres des médiocres ? Et si les cours d'esthétique et d'histoire de l'art ne fortifient et ne dirigent point le sentiment des élèves et ne contribuent pas au perfectionnement intellectuel, à quoi servent-ils ? A former quelques érudits. Mais ceux-ci, poussés par leur vocation, se seraient passés de tout concours.

Le professeur d'histoire de l'art, dit M. Croiset, doit avoir les qualités de l'historien. du pédagogue et de l'artiste. Je crois qu'avant tout il doit être artiste, ou du moins sentir et pénétrer l'art comme un artiste, connaître les techniques diverses, vivre en quelque sorte dans l'atmosphère de la création artistique. S'il est bon que les professeurs visitent attentivement les musées et les monuments, la fréquentation des ateliers, les entretiens avec les artistes devant les œuvres commencées, leur seront non moins utiles. Cette méthode est sans doute trop simple, car on ne l'a guère recommandée. Je n'en connais point de plus féconde. Il serait bon même d'examiner jusqu'à quel point on peut confier l'enseignement de l'his-

toire de l'art aux maîtres qui n'ont aucune notion technique des formes de la beauté et s'il ne conviendrait pas d'exiger d'eux un stage dans une école des Beaux-Arts ou un Conservatoire. On reproche aux artistes d'ignorer l'histoire, et aux historiens de n'éprouver aucune émotion artistique. Un contact plus constant entre les uns et les autres serait le seul remède.

Ici encore les programmes ne peuvent pas grand'chose. Il faut trouver des maîtres, des hommes ayant une vue nette de leur rôle et l'enthousiasme nécessaire pour le remplir. Voilà la difficulté. Elle est grande; elle n'est pas insurmontable. Souhaitons à l'enseignement français qu'il réussisse à compléter ses éléments, de telle sorte qu'une vivante émulation vienne donner un éclat nouveau et une signification aussi largement sociale que possible aux chaires occupées jadis par des maîtres universellement admirés.

L'ESTHÉTIQUE

DANS L'ENSEIGNEMENT UNIVERSITAIRE[1]

Les formes historiques. — Comment on peut la rendre pratique. — Son utilité dans l'enseignement.

L'esthétique n'est point une science codifiée, fixée dans des livres, fondée sur des observations invariables. Il se peut qu'elle soit un jour cette science. Il se peut qu'elle ne le soit jamais. Tous ceux qui sont appelés à parler de la beauté, qui traversent ce vaste et mystérieux domaine de l'activité spirituelle, sont donc forcément livrés à leurs propres forces; il faut juger avec indulgence leurs contradictions et leurs faiblesses.

Et d'abord qu'est-ce que l'esthétique? Le mot fut créé par le philosophe Baumgarten

[1] Comme conclusion à son enquête sur l'enseignement de l'histoire en France, l'auteur reproduit ici sa leçon d'ouverture au cours d'esthétique de l'Université de Liège, janvier 1903.

au XVIIIe siècle. Esthétique vient de l'adjectif grec *aisthéticos* qui dérive du verbe *aisthanesthai* lequel signifie sentir, percevoir. Si nous nous en tenions au sens indiqué par Baumgarten, l'esthétique serait la science traitant de la *perfection sensible*. Pour Baumgarten l'idée du beau ne met en jeu que les facultés inférieures et le philosophe ramène cette idée à une sensation parfaite, mais purement physique, réservant ainsi aux facultés supérieures la perfection rationnelle qui entraîne l'idée du bien.

Il y a beau temps que cette théorie est morte et que le sens du mot esthétique a été élargi.

A dire vrai, de même qu'il n'existe pas de science esthétique, il n'existe aucune définition satisfaisante de l'esthétique. Cousin a écrit : « l'idée du beau engendre ce qu'on appelle l'esthétique. » Hégel a dit : « l'esthétique est la science du beau; elle a pour objet l'art et ses œuvres. » Un autre philosophe pour ne rien compromettre, a avancé que l'esthétique était cette branche des sciences philosophiques qui a pour objet le vaste empire du beau... Vous voyez que de toute façon l'idée de la beauté est à la base de l'esthétique.

Pour définir l'esthétique il faudrait par conséquent commencer par bien définir la beauté. Or, c'est impossible. La beauté ne se définit pas. Elle s'impose, elle trouble, elle émeut, elle illumine, — elle ne définit pas. Sa naissance, son origine, sa source nous échappent. Et c'est pourtant la détermination de cette origine, — la perception de l'art dans son essence, — qui constitue l'objet le plus élevé de l'esthétique. Nous aboutissons donc à cette première affirmation que la justification supérieure de l'esthétique est la recherche de la beauté en son principe, c'est-à-dire la métaphysique de l'art.

Ce principe, comment le découvrir?

Il y a deux manières ou plutôt deux méthodes : 1° s'adresser à l'œuvre d'art, chercher en elle les raisons, les lois cachées qui font que cette création est belle. C'est ce que l'on peut appeler la recherche objective, s'adressant à un objet en dehors de nous; 2° étudier les sentiments, les sensations éprouvées par la personne qui conçoit ou perçoit la beauté et c'est ce que l'on peut appeler la recherche subjective du beau, celle qui s'adresse au sujet concevant ou éprouvant la beauté.

En résumé, d'un côté, l'*œuvre d'art*, c'est-à-dire l'*objet* créé, admiré; de l'autre côté, le créateur, le spectateur, l'auditeur, le *sujet* créant, admirant.

Imaginez un instant que nous visitons un musée. Nous nous promenons devant des van Eyck, des Memling, des Rubens, des Rembrandt, des Raphaël, des Titien, des Velasquez, des Watteau. Voilà des maîtres de races, d'expressions, de styles différents. Chacune de leurs œuvres a des mérites particuliers; et pourtant toutes dégagent on ne sait quel fluide, quelle suggestion, quelle éloquence dont il s'agit de découvrir les sources ou la source à travers les propriétés individuelles de chaque création. Et c'est la recherche objective.

Cette éloquence nous parle, nous émeut, nous transporte, produit en nous une série de phénomènes physiques ou psychiques qu'il s'agit également d'étudier. Nous entrons dans le domaine de la subjectivité. « Il y a dans toute perception du beau deux éléments, disait Jouffroy. Hors de nous un objet, au dedans un phénomène que l'objet y produit... Les faits sont donc d'une part les caractères de l'objet, d'autre part le phéno-

mène que l'objet produit en nous. » Examinant ensuite comment on pouvait arriver à l'explication des *faits*, Jouffroy avouait que le beau est une chose fort compliquée... et ne poussait pas plus loin son investigation. C'était se tirer d'affaire à vraiment trop bon compte.

Remarquons tout de suite d'ailleurs que cette dualité des phénomènes esthétiques a été une pierre d'achoppement, un obstacle jusqu'à présent infranchissable pour les plus grands esthéticiens. Les uns ont dit que l'idée du beau était dans l'œuvre même et se sont déclarés partisans absolus de la recherche objective (Reid); les autres ont dit que l'idée du beau était tout entière en nous-même et se sont montrés défenseurs irréductibles de la recherche subjective (Kant)[1]. Ainsi les philosophes manquent parfois de sérénité, ainsi ils font croire à leur impuissance parce qu'ils considèrent leur conception comme excluant celle d'autrui, alors que pour arriver à une solution ferme et stable il suffirait de concilier deux ordres d'idées qui après tout se pénètrent et ont le même point de départ.

[1] La doctrine kantienne prevaut généralement aujourd'hui.

Et cette querelle dure depuis des siècles et des siècles car sans faire de théorie méthodique du beau, sans qualifier d'un nom dogmatique leurs impressions sur l'art, les anciens nous ont laissé des opinions esthétiques dont nous devons tenir compte et qui nous serviront souvent de guide. Platon s'est manifesté en quelque sorte comme l'initiateur, l'inspirateur de la recherche subjective. Dans le *Grand Hippias*, il a tenté, il est vrai, une sorte d'essai de la méthode critique et expérimentale appliquée à l'étude des caractères de l'œuvre d'art ; mais il a abouti à un résultat négatif. Il a cherché si le beau consistait dans l'utile, dans la convenance des parties. Il a répondu non, sans nous dire toutefois ce qui constituait le beau. Abandonnant cette recherche appliquée à l'objet, il a exposé dans *Phèdre* cette hypothèse, à la vérité d'une poésie admirable, que l'idée du beau était en nous et n'était qu'un souvenir de notre voyage à la suite de Dieu dans une vie antérieure : « La beauté rayonnait dans son éclat, a-t-il dit, lorsque mêlés aux chœurs célestes, nous marchions à la suite de Jupiter... lorsque nous étions initiés aux mystères que l'on peut appeler

ceux des bienheureux... lorsque parvenus au plus haut degré d'initiation, nous admirions ces objets parfaits, simples, pleins de calme et de béatitude et que nous les contemplions dans une lumière pure, purs nous-mêmes et libres de ce tombeau appelé le corps. » Et certes on peut bien dire que jamais la philosophie n'a fourni d'hypothèse plus hardie et même à y regarder de près, plus *persuasive* ; mais nous sommes bien tenus pourtant de considérer comme des hypothèses, cette dramatisation des entités platoniciennes, cette Divine Comédie du grand philosophe antique qui a pour cadre le merveilleux Paradis des idées.

Aussitôt après Platon, Aristote, observateur réaliste, donne une base à la recherche objective. Se fondant sur le fait que de tous les animaux l'homme est le plus imitateur, et que dès l'enfance l'homme imite par instinct, le Stagirite énonce que l'objet de l'art c'est l'imitation de la vie, explication dont la suffisance est plus apparente que réelle, car elle ne saurait s'appliquer rigoureusement par exemple à l'architecture.

Et depuis Platon et Aristote les philosophes esthéticiens ont été idéalistes avec Platon,

réalistes avec Aristote, subjectifs avec le premier, objectifs avec le second, sans réussir à nous montrer un chemin sûr entre les deux cimes où planaient leurs esprits. Plotin a bien essayé de combiner la doctrine platonicienne des idées avec la conception péripatéticienne des formes. « Quand les sens, dit-il, aperçoivent dans un objet la forme qui enchaîne, unit, maîtrise une substance sans forme et par conséquent d'une nature contraire à la sienne, que les sens voient une figure qui se distingue des autres figures par son élégance, alors l'âme, réunissant ses éléments multiples les rapproche, les compare à la forme indivisible qu'elle porte en elle-même et prononce leur accord, leur affinité et leur sympathie à ce type intérieur. C'est ainsi que l'homme de bien apercevant dans un jeune homme le caractère de la vertu en est agréablement frappé parce qu'il le trouve en harmonie avec le vrai type de la vertu qu'il a en lui. »

C'est-à-dire que nous avons en nous comme une harmonie, une notion préétablie de la beauté et c'est la doctrine de Platon ; et que d'autre part nous reconnaissons, cette harmonie *objectivement*, en aristotéli-

ciens, dans les formes qui sont belles. Ces observations de Plotin sont profondes. Elles ne disent pas néanmoins d'où vient cette harmonie (Platon avait été plus net) ni comment cette harmonie s'établit en nous. Elles ne nous apprennent point d'où vient la beauté, pourquoi une œuvre est belle, pas plus qu'elles ne nous expliquent les origines de la vertu. Au bout de tout il y a toujours le mystère.

Je pourrais ainsi continuer d'opposer les systèmes aux systèmes, les textes aux textes, mettre Hutcheson, subjectif, en conflit avec Reid, objectif, Kant, subjectif, aux prises avec le Père André, objectif. C'est précisément ce qu'a fait Tolstoï dans le livre *Qu'est-ce que l'art?* où il a proclamé la faillite de l'esthétique en traitant avec un égal mépris les philosophes anciens et modernes : « Il est indispensable, écrit-il, d'avoir lu un ouvrage d'esthétique pour se faire une idée de la divergence d'opinions et de l'effroyable obscurité qui règne dans cette région de la science philosophique. » Je l'avoue, je craindrais moi-même de vous mener dans un interminable tunnel si, dans la première année de mon cours, j'abordais l'étude de

l'esthétique pure, de la métaphysique de l'art, si dès à présent je m'appliquais à chercher l'essence de la beauté. Je ne tiens pas à me mettre dans le cas de ce professeur du Collège de France qui, avant d'aborder l'histoire de l'architecture, chercha pendant deux ans si la matière existait ou non [1]. Si vous le voulez bien, nous admettrons en attendant la réalité de la matière et nous réserverons la métaphysique pour plus tard.

Je ne suis pas de ceux qui sourient de la philosophie de l'art. Tolstoï, écrivain de génie, a trahi la barbarie de son esthétique dans un accès de mauvaise humeur. Il y a chez Platon, chez Aristote, chez d'autres moins grands une part de vérités immuables. Ce sont toutes ces parts qu'il faut dégager, coordonner, harmoniser. Je m'y emploierai plus tard quand nous aurons parcouru ensemble tout un cycle d'observations s'adressant aux œuvres et aux artistes, et quand nous commencerons à voir clair dans nos propres émotions.

Donc nous écartons momentanément pour cause d'obscurité, d'incertitude, et ajoutons, d'humilité très sincèrement respectueuse.

[1] Voir p. 149.

l'objet le plus élevé de l'esthétique : la métaphysique de la beauté, la philosophie pure de l'art.

Les deux tendances de la métaphysique de l'art — la tendance objective comme la tendance subjective — ne considèrent que le sujet ou l'objet *pris isolément*. Quelques hommes de génie, constatant que l'œuvre d'art n'est pas une production isolée, se sont appliqués à reconstituer l'ensemble dont elle dépend. A côté de la métaphysique pure ils ont créé une sorte d'esthétique sociale qui est en réalité une localisation et une détermination plus étroite des études esthétiques. Ils ont renoncé a découvrir la nature essentielle de l'œuvre, l'essence de la beauté, pour rechercher plus aisément la nature et les lois sociologiques de l'art, dont les facteurs peuvent être constatés et contrôlés dans une certaine mesure. L'esthétique de Hégel est, au fond, une esthétique sociale ou historique, un empirisme génial découvrant des lois philosophiques dans l'examen des grandes époques de l'art.

Les définitions hégéliennes de la nature et du but de l'art sont d'une valeur secondaire. La conception du *beau* considéré

comme l'âme extériorisée de toute une époque est au contraire admirable et l'enseignement de Hégel est à ce point de vue des plus révélateurs. Il a divisé l'art en trois formes essentielles : 1° l'art symbolique correspondant à l'efflorescence orientale, c'est-à-dire Babylone et l'Egypte; 2° l'art classique correspondant à la période grecque; 3° l'art romantique issu de l'idéal chrétien. Dans l'art symbolique le principe invisible, le dieu par conséquent, matérialisé par le sculpteur, reste encore mystérieux, vague, abstrait. C'est une force obscure, toute-puissante, terrible, à laquelle l'humanité ne se compare que rarement. Dans l'art classique, au contraire, les divinités tout en restant des personnes morales, revêtent des formes humaines parfaites ; le général et l'individuel s'accordent intimement ; la notion abstraite des forces universelles s'incarne dans d'harmonieuses figures humaines. L'homme devient dieu. Dans l'art romantique Dieu se fait homme, un homme qui parcourt toutes les phases de la destinée et de l'espérance terrestre : naissance, souffrance, mort, résurrection...

Grâce à l'art, le principe invisible s'est donc de plus en plus rapproché de nous

par l'effort successif des générations pensantes. Dans la phase symbolique il reste vague ; chez les Grecs il s'enferme dans l'infranchissable limite de la beauté plastique ; dans l'art chrétien enfin il devient vivant et anime d'un infini céleste cette beauté plastique empruntée aux formes humaines.

Ce système de Hégel éclaire l'histoire de civilisation par l'art. Il n'explique en aucune façon ni l'origine du génie, ni la source des émotions qu'une belle œuvre provoque en nous. Il ne daigne pas s'étendre à toute une catégorie de productions artistiques où le principe religieux — que Hégel semble tenir pour le principe invisible et créateur par excellence — n'a joué qu'un rôle faiblement inspirateur. Il est indiscutable que l'avènement du christianisme a modifié complètement la physionomie de l'art. Mais des lois essentielles ont subsisté. Le peintre grec qui imitait des cerises au point que les oiseaux allaient donner de gourmands coups de bec dans son œuvre, et l'adorable Chardin dont les *natures mortes* « font venir l'eau à la bouche ». — ces deux artistes, si l'on pouvait comparer leurs peintures, n'auraient rien de semblable dans le style, la couleur,

la composition. Et pourtant à travers le temps, les civilisations, les décadences, les renouvellements, ils pourraient se donner la main et reconnaître leur fraternité mystérieuse...

A côté du système de Hégel il existe un autre système d'esthétique sociale justement célèbre : celui de Taine. C'est Taine qui, le premier, a dit en termes formels que l'œuvre d'art n'était pas isolée et qu'il importait, par conséquent, de déterminer l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique. « D'abord et visiblement, a-t-il écrit, une œuvre d'art, un tableau, une tragédie, une statue, appartient à un ensemble, je veux dire à l'œuvre totale de l'artiste qui en est l'auteur. Cela est élémentaire. Chacun sait que les différentes œuvres d'un artiste sont toutes parentes, comme filles d'un même père, c'est-à-dire dès qu'elles ont entre elles des ressemblances marquées... Voilà le premier ensemble auquel il faut rapporter une œuvre d'art. Voici le second. Cet artiste lui-même, considéré avec l'œuvre totale qu'il a produit, n'est pas isolé. Il y a aussi un ensemble dans lequel il est compris, ensemble plus grand que lui-même et qui est l'école ou famille d'artistes du même pays et du

même temps, à laquelle il appartient. Par exemple autour de Skakespeare qui, au premier coup d'œil, semble une merveille tombée du ciel et comme un aérolithe arrivé d'un autre monde, on trouve une douzaine de dramatistes supérieurs : Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Flechter, Beaumont qui ont écrit du même style et dans le même esprit que lui... Voilà le second pas. Il en reste un troisième à faire. Cette famille d'artistes, elle-même, est comprise dans un ensemble plus vaste, qui est le monde qui l'entoure et dont le goût est conforme au sien. Car l'état des mœurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes ; ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles ; mais au-dessous de cette voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux. Ils n'ont été grands que par cette harmonie. »

Partant de ces prémices, Taine établit sa théorie du milieu. Cette théorie, on le sait,

est contestée de toutes parts ; il n'en reste que d'admirables débris. Il y a autre chose dans un chef-d'œuvre que l'écho de tout une époque puisque, par le génie, l'artiste voit plus loin que ses contemporains. De plus, je veux bien admettre qu'on ne saurait, par exemple, concevoir la formation du génie de Gluck en dehors du XVIIIe siècle. Mais comment se fait-il que ce même musicien, né en *Bohême*, et écrivant pendant toute sa vie des opéras sur des textes *italiens*, ait été choisi par le destin pour donner au drame lyrique *français* sa forme et sa beauté définitives ? Et Gluck avait soixante ans au moment où il dotait la scène française d'une déclamation musicale parfaite, c'est-à-dire un âge où l'inspiration s'éteint généralement. Ne voilà t'il pas un exemple qui fait quelque tort à la théorie du milieu, de la race et à quelques autres théories ? Et s'il est vrai que rien désormais ne saurait nous empêcher de considérer dans la formation du génie ces trois facteurs du milieu, de la race, du moment, et s'il est vrai que leur combinaison puisse nous apprendre une part de la vérité, il nous restera toujours à répondre à cent énigmes. Le génie s'installe sans con-

trainte, au hasard, chez telle ou telle individualité. Il n'a point de lois. Il arrive qu'il se complaise chez un fils d'artiste et il en fait Raphaël, chez un pauvre pâtre et c'est Giotto, chez le fils naturel d'un notaire et c'est Léonard de Vinci, chez un gentilhomme diplomate et c'est Rubens, chez un bateleur et c'est Shakespeare, chez un pilier de tavernes et c'est Schubert, chez un intrigant et c'est Beaumarchais, chez le plus honnête, le plus bourgeois, le plus modeste, le plus effacé des pères de famille et c'est l'incomparable J.-S. Bach.

Tout comme la métaphysique pure de l'art donc, l'esthétique historique ou sociale n'a fourni jusqu'à présent que des données incomplètes. Je ne prétends pas qu'il la faille condamner ; je ne la rends pas responsable non plus des erreurs d'un Tolstoï — car en somme le pamphlétaire de *Qu'est-ce que l'art ?* prétend se hausser à l'esthétique sociale en traitant avec un égal mépris les plus hauts génies du xxe siècle, Beethoven, Wagner, Puvis de Chavannes sous prétexte qu'ils ne sont pas en accord avec leur temps, en quoi il se trompe; mais, l'esthétique sociale ou sociologique, moins variable tou-

tefois en ses éléments que la métaphysique de l'art, ne nous offre pas encore un portique assez sûr pour pénétrer dans l'infini de la beauté. Nous nous en tiendrons à distance respectueuse, mais nous en approcherons au besoin, quand nous pourrons nous y aventurer sans danger de nous égarer dans l'immense salle des pas-perdus où se rencontrent, se bousculent, se reconnaissent et s'égarent les idées générales.

Reste une troisième manière d'aborder l'esthétique. Elle occupe, il ne faut pas se le dissimuler, un rang inférieur dans la hiérarchie des études ; mais elle offre un terrain solide. C'est la critique, le jugement qui s'adresse à l'œuvre d'art directement — non point pour rechercher l'essence, les principes invisibles de la beauté en général, ce qui nous ramènerait à la recherche métaphysique que nous avons écartée — mais pour distinguer les qualités d'une œuvre en ce qu'elles ont de frappant, de tangible, de spécifique. Dans l'examen d'une œuvre d'art il s'agit de commencer par l'analyse des qualités proprement techniques, de constater par exemple si la matière d'art — la couleur, la pierre, etc., — a été bien employée,

dans quelle mesure, dans quelle harmonie, dans quelle proportion. C'est la méthode déductive opposée à la méthode intuitive partant d'un *a priori ;* c'est aussi la méthode « artiste » opposée à la méthode « intellectuelle ». Il importe avant tout de s'occuper de l'œuvre *en soi*, de noter les particularités, les secrets de sa forme, de fouiller la matière d'art jusqu'au principe de la vie.

Viollet-le-Duc et Fromentin ont d'instinct adopté cette méthode. Flaubert qui n'aimait point les critiques néo-platoniciens tels que Sainte-Beuve, Vitet et Nisard la préconisait avec enthousiasme : « Quand donc, disait-il, la critique sera-t-elle artiste et rien qu'artiste ». Il voulait que l'on abandonnât l'étude des facteurs périphériques si je puis dire, et que l'on s'occupât désormais de l'œuvre inconsciente, que l'on surprît à travers le métier, le mystère de sa vie, de sa beauté.

Si nous nous en tenions à l'examen strictement objectif des œuvres, à l'analyse des qualités techniques, nous ne ferions en somme que de l'histoire de l'art. Déterminer les styles des différentes époques, dégager les caractères extérieurs et matériels des œuvres, indiquer quand est née telle particu-

larité technique, comparer entre elles les œuvres des différentes écoles en notant les différences de facture, — telle est la méthode dite scientifique des modernes historiens de l'art. Nous ne saurions nous dispenser de nous en servir. De même que pour faire de la psychologie il est nécessaire de recourir aux études physiologiques, de même nous ne pouvons songer à détailler ou à définir la beauté sans connaître l'anatomie des œuvres. Cette méthode sera pour nous une base, — non l'objet de nos leçons, car notre objet est autre.

Notre première année sera consacrée à l'architecture. Nous analyserons l'aspect des monuments-symboles : les temples égyptien, grec, romain ; les thermes et amphithéâtres antiques ; les basiliques romaine, byzantine romane ; la cathédrale gothique, etc., en appliquant notre méthode concrète c'est-à-dire en examinant les procédés architectoniques, les modes de travail, en indiquant comment telle technique a déterminé telle forme et tel style. Nous verrons les Egyptiens créer une architecture bien plus logique que ne le croient en général les archéologues, répondant à tous leurs besoins et contenant

les autres arts plastiques dans son cadre grandiose ; nous analyserons les lignes des édifices grecs où la pondération et la subtibilité de l'esprit hellénique se traduisent miraculeusement ; nous admirerons le parti incomparable que les Romains ont tiré de la brique et avec quel génie ils ont calculé les formes, dimensions, plans, dispositions de ces constructions gigantesques qui résument leur existence collective : les bains et les cirques. Nous suivrons l'évolution de la voûte à travers l'art romain, byzantin, roman et nous aboutirons à la voûte sur croisée d'ogives caractérisant avec la décisive invention du contrefort en arc-boutant la plus poétique des architectures : celle des cathédrales.

Rien qu'en vous résumant la matière de nos leçons, j'ai déjà pu marquer que nous nous éloignerons de l'histoire de l'art telle qu'on la comprend aujourd'hui, ou du moins que nous élargirons cette méthode pour lui donner une signification sociale. A travers les styles égyptien, grec, romain, byzantin, roman, gothique, néo-classique et contemporain, à travers ces *formes* variées, modelées sur l'âme même des siècles successifs nous

distinguerons en effet les causes profondes des modalités de l'art, nous établirons comment des nécessités intellectuelles et sociales nouvelles ont engendré des styles originaux, de même que dans le monde physiologique des fonctions nouvelles ont créé des organes nouveaux. Et peut-être remarquerez-vous que cette seconde étape de notre enseignement est tout simplement une application de la théorie tainienne. En définissant les styles d'après les éléments techniques nous essayerons de prouver comment cette technique même est conditionnée par le milieu, la race, le climat, l'invention individuelle, les besoins et les sentiments collectifs. La méthode de Taine avait le mérite d'évoquer de grands tableaux historiques; mais les œuvres, pour des raisons systématiques, n'y prenaient point une physionomie nette. L'œuvre, au contraire, devient pour nous un centre absorbant notre attention et se détachant en lumière d'un ensemble psychologique où se grouperont les conditions d'ambiance, d'atavisme, d'inspiration personnelle. L'idéalisme platonicien se subordonnera à la réalité concrète; nous nous appuyerons sur la méthode déductive de Viollet-le-Duc et de Fromentin, pour

rajeunir et compléter le système néo-platonicien de Taine.

Après avoir confronté en quelque sorte les œuvres avec leur temps, après avoir dit comment la vie d'une création individuelle correspond à la vie d'une collectivité, il nous restera une dernière tâche à accomplir pour donner à ces leçons leur pleine utilité, pour en faire réellement des exercices d'esthétique pratique, pour que vous y trouviez ce que je considère comme le résultat le plus désirable et par conséquent l'objet même de notre enseignement : des forces nouvelles pour aimer la beauté et des règles de goût toujours applicables.

Cette tâche sera de rattacher notre enseignement à la vie et à l'art d'aujourd'hui, en ne perdant pas de vue les lois immuables que nous auront enseigné les époques disparues. Ainsi en passant aux édifices modernes nous constaterons que notre architecture, du moins dans ses formes monumentales, est d'une misérable indigence, qu'elle ne reflète en aucune façon l'aspect de notre époque, parce que les architectes se servent sans goût ou ne se servent pas des matériaux nouvellement en usage, et qu'ils ont cessé d'être des cons-

tructeurs. Nous observerons que la peinture et la sculpture sont aujourd'hui séparées de l'architecture qui est, comme on dit, leur mère, et que cette séparation est une cause de faiblesse pour chacun des arts plastiques.

Sans l'étude physiologique des monuments anciens nous ne pourrions dégager certaines grandes règles techniques de l'architecture comme celle qui veut la subordination de la peinture et de la sculpture à la mère des arts, comme cette autre qui veut la justification et l'emploi rationnel des éléments décoratifs ; sans l'étude comparée des besoins sociaux nous ne pourrions affirmer certains caractères esthétiques du même art dont le principal est de matérialiser les activités diverses des grandes civilisations. Mais à quoi servirait la conquête de ces règles sinon à contrôler la justesse de nos émotions devant la production contemporaine ?

L'esthéticien, l'historien de l'art qui ne s'intéresserait pas à l'évolution actuelle de la beauté pourrait peut-être nous apporter quelques froides satisfactions scientifiques ; mais son enseignement serait frappé de quasi-stérilité en manquant à sa destination vraiment sociale qui est de contribuer, par

l'éducation du goût, au progrès incessant de la production artistique. Est c'est pourquoi encore nous rattacherons tous les pro blèmes contemporains à nos cours. L'esthétique, comme les autres connaissances, n'est d'aucune utilité si nous ne la mêlons pas à la vie. L'art est un admirable moyen de communication entre les hommes ; l'art est un langage, un moyen de s'exprimer ; l'art est indispensable à la société. Il importe que notre esthétique nous fournisse le moyen de juger équitablement les questions artistiques contemporaines, nous permette de distinguer mieux les œuvres vraiment belles et les vrais artistes d'aujourd'hui. Nous ne pouvons nous assigner de but plus élevé. Nous aurons l'occasion à propos d'architecture d'aborder les problèmes de l'esthétique des villes, des restaurations monumentales, de l'art appliqué à l'industrie ; nous parlerons de la renaissance de l'architecture bourgeoise et des arts décoratifs ; et toujours l'œuvre d'art, et non une théorie, sera le point de départ de notre investigation et la règle de notre goût.

Ne serait-il pas à souhaiter qu'une esthétique vivante et agissante pénétrât l'enseignement de l'histoire de l'art dans tous les

pays, l'éclairât d'une inspiration directrice ? On pourrait peut-être ainsi obtenir cette unité spirituelle que M. Müntz réclamait pour l'enseignement esthétique en France, et qui ne serait point une soumission moutonnière des intelligences à la tyrannie d'une abstraction pédante, mais un même élan, un même enthousiasme, une même foi de tous les maîtres dans l'accomplissement de la plus délicate et de la plus noble de leurs tâches : donner aux jeunes âmes des yeux pour la Beauté.

Avouons-le. Quand nous aurons parcouru ce cycle d'observations portant sur les faits présents et passés, quand nous aurons défini les qualités sensibles d'une belle œuvre, quand nous aurons montré l'œuvre d'art comme la fleur d'une époque grandie dans une température sociale particulière et que nous aurons rassemblé les éléments d'une esthétique pratique (en admettant que nous puissions remplir ce beau programme), nous resterons en présence d'une énigme. Il nous faudra chercher encore comment cette beauté peut naître, d'où elle vient, pourquoi elle nous trouble et comment. Il restera à éclaircir le mystère du sentiment.

Au fond de l'art, quand vous le dépouillez de toutes les circonstances extérieures, conditionnelles, il y a le sentiment, le sentiment toujours, le sentiment dictant la technique individuelle, le sentiment établissant pour une époque un état d'esprit, de mœurs et d'âme, le sentiment créant l'œuvre et permettant à tous de communier avec cette œuvre. Comment est-il en nous. d'où vient-il ? Comment crée-t-il l'œuvre ? Qui le sait ? Qui peut le dire ?

La beauté est une véritable qualité occulte. disait Reid avec raison. Nous ne verserons pas dans l'occultisme pour le moment. Plus tard lorsque nous atteindrons la métaphysique pure par l'intermédiaire de la méthode expérimentale et de l'esthétique sociale, lorsque nous toucherons les limites de la vie apparente, alors nous essayerons de percer, par la combinaison de la recherche subjective et de la recherche objective, cette énigme du sentiment sur laquelle Platon avait déjà projeté un rayon de lumière que l'on dirait venu de Dieu lui-même. Pour le moment nous promènerons nos intelligences ravies devant la face visible de l'art, nous constaterons que Léonardo de Vinci avait dit

vrai en affirmant que les œuvres plastiques sont une poésie pour les yeux, une poésie dont nous allons étudier quelques lois, définir le rythme, l'harmonie, l'importance sociale pour mieux en jouir, pour enrichir nos esprits et élargir notre sens de l'humanité.

POURQUOI

NOUS AIMONS LES PRIMITIFS

Il peut sembler oiseux et pédant de rechercher pourquoi nous aimons les primitifs. Nous devrions nous contenter de les admirer, d'écouter leur langage profond. Et si nous apportons dans ce culte toute notre sincérité, et si cette sincérité. en bonne et inappréciable fée qu'elle est, nous remet la petite clef d'or qui livre la richesse d'un chef-d'œuvre, combien alors ce besoin moderne de fournir toujours des témoignages publics de notre ferveur, de disserter sur des ivresses très mystérieuses finit par nous paraître enfantin et inutile. Le génie veut qu'on l'admire en silence. Et puis on subit la beauté; quelle vanité de vouloir situer sa source, de prétendre expliquer pourquoi et comment elle est en nous.

Il est donc fort difficile d'expliquer pourquoi nous aimons les primitifs.

Rien n'est plus facile au contraire que de constater notre amour. Le succès de la récente exposition de Bruges n'est il pas convaincant ? Les œuvres de Van Dyck à Anvers, celles de Rembrandt même à Amsterdam n'ont certainement pas vu s'incliner devant elles autant de pèlerins que les icônes sublimes accrochées dans la lumière avare et hostile du Palais provincial de Bruges. J'ai lu il est vrai dans un journal parisien, que ces « œuvres mémorables et célébrées étaient au-dessous de leur réputation, » et ces lignes étaient signées d'un nom estimé dans le monde de l'érudition artistique. Mais l'auteur de cet article a lancé l'intéressant projet d'une exposition de maîtres français du xve siècle, et en traitant ces artistes du Nord avec quelque hauteur, il entendait souligner d'un argument décisif l'importance et l'opportunité de sa proposition. Il nous fournissait tout simplement une preuve nouvelle de notre amour des primitifs.

Il est vrai aussi qu'un encombrant et indiscret snobisme a rempli Bruges l'été dernier de son tapage, a découvert ingénument les

quais endormis, les cygnes nonchalants de la cité et nous a réjouis de ses extases, car, comment s'indigner de cette sottise à mille têtes ! Mais après tout, le snobisme vulgarise des passions très hautes, figure en quelque sorte les ondes d'enthousiasme qui partent d'une minorité sincère et consciente. Et les extravagances du snob ne sauraient entacher l'œuvre sur laquelle s'est jetée son attention bavarde. Les dilettantes d'Outre-Manche ont envahi Bayreuth et transformé le temple du lyrisme moderne en music-hall; des orchestres de dames jouent les symphonies de Beethoven dans des brasseries bruyantes et enfumées. Ni l'auteur de l'*Héroïque* ni celui de *Siegfried* n'en sont amoindris.

Donc admirés sottement ou pieusement, les primitifs sont admirés et il y a sans doute de ma part quelque puérilité de conscience à vouloir l'établir.

De plus en plus volontiers notre goût critique, distingue et adopte les formes simples, premières. Ce n'est pas en peinture seulement que nous découvrons les primitifs. Notre admiration, spontanément, découvre les œuvres qui appartiennent à la naissance de chaque grande période artistique ou lit-

téraire. Considérons ce qui se passe pour l'art grec. Le rude et religieux Eschyle que le XVIIe siècle ne connaissait ou n'appréciait guère, puisque Saumaise le déclarait inintelligible, est préféré aujourd'hui à Euripide, l'inspirateur, le guide, le poète de Racine ! Les artistes, depuis quelque dix ou quinze ans, se sentent plus troublés devant la robuste et saine membrure du temple de Paestum où l'on voyait jadis « une création locale et fortuite, une œuvre déréglée de cyclopes et de géants » qu'en présence des subtiles et imperceptibles délicatesses du Parthénon.

Nous discutons la placidité de la Vénus de Milo, la correction de l'Apollon du Belvédère, et nous ne pouvons contenir notre émotion au musée du Louvre devant l'Apollon Didyméen aux jambes et aux bras raidis en un mouvement artificiel. De quelle ferveur ne sommes-nous point saisis devant ce morceau capital de la sculpture samienne, cette statue cylindrique de Hera, qui, malgré la souplesse diaphane de son long chiton et la vie qui gonfle hardiment son buste, éveille encore l'idée de ces troncs d'arbres, de ces colonnes de bois, de ces *Xoana* grossièrement peints

et sculptés par lesquels les Grecs primitifs ont figuré les forces de la nature ! Non seulement l'antiquité de Winkelmann, de Lessing, de David nous est devenue insupportable, mais la Grèce du ve siècle, l'intangible Grèce parthénonienne a cessé de provoquer en nous des enthousiasmes intransigeants.

Je ne juge pas en ce moment, je constate. Nous signalerons plus loin les excès.

Notre sentiment sur l'art médiéval a pareillement évolué. L'architecture romane nous impressionne plus que l'architecture gothique. Depuis quelques années le plein cintre correspond mieux à notre état d'âme semble-t-il que l'arc brisé et je pense que de tous les édifices de Bruges celui qui aura surtout requis l'attention des visiteurs, c'est la chapelle de Saint-Basile appelée communément crypte du Saint-Sang, cette petite église de brique du XIIe siècle très humble, très recueillie, très près de Dieu comme une sainte vénérable, et où l'on prie invinciblement.

En musique il n'est point difficile de remarquer un retour passionément admiratif vers les origines. « Des maîtres dont le nom était à peine connu des musiciens de la

génération passée figurent maintenant avec succès au programme des concerts[1] ». L'art sévère des contrepointistes devient accessible au public. Josquin des Prés, Roland de Lassus, Palestrina, et le grand J.-S. Bach de qui les compositions religieuses ont la couleur, l'incomparable perfection et l'éloquence évangélique du chef-d'œuvre des van Eyck, — ces primitifs de la musique ressuscitent après un long oubli, connaissent une popularité qu'ils ignoraient de leur vivant. Et voici que Lulli, Rameau, ces archaïques du drame musical revivent à côté du divin Gluck, le Phidias de la tragédie lyrique.

Donc nous aimons respirer le parfum frais et virginal que répand la première floraison de chaque art. Nous le préférons à la saveur trop forte et factice souvent des arts parvenus à la maturité. Notre amour ne s'adresse pas à l'antiquité d'une œuvre, mais au contraire à la jeunesse d'un art ; nous n'aimons pas les œuvres primitives parce qu'elles sont anciennes et très lointaines, mais parce qu'elles ont la grâce et l'ingénuité divine du génie humain à son

[1] F.A. Gevaert, *La musique, l'art du XIXe siècle.*

berceau; c'est le sourire de l'enfance qui nous enchante et non la gravité vénérable du passé qui nous rend respectueux. Notre passion n'est point de l'archéophylie. A défaut d'autre terme qu'on me permette en attendant pour caractériser cette passion de risquer le mot d'*incunabilisme* qui ne rend pas absolument ma pensée mais la serre d'assez près. Incunable vient d'*incunabula* qui veut dire berceau. Nous allons aux incunables c'est-à-dire aux œuvres premières d'un art. La Renaissance a connu les hellénistes; la fin du XIXe siècle a vu naître l'incunabiliste. Et s'il fallait d'un seul fait illustrer ce phénomène esthétique, je me bornerais à souligner notre attendrissement soudain pour un art qui contenait le germe de toutes les formes plastiques, pour un art fait de masses et de lignes premières, pour cet art égyptien enfin, instinctif, créateur par-dessus tous ceux que nous connaissons. et né sous un régime théocratique, lequel régime est bien entendu aux antipodes de notre prudente anarchie bourgeoise.

Je n'ai point encore parlé de la peinture. Nous sentons aujourd'hui la beauté des peintres primitifs de toutes races : italiens,

allemands, français aussi bien que flamands, et les miniatures surhumaines et si réelles pourtant des Heures d'Etienne Chevalier nous ont rendu le nom de Jehan Fouquet, oublié depuis des siècles, aussi familier que ceux de Poussin et de Claude Lorrain. On sait le rôle important des préraphaëlites dans cette évolution du goût pictural. C'est à eux que le quattrocento doit sa grande vogue. Les préraphaëlites n'étaient pas moins enthousiastes des primitifs flamands. Ils passaient de longues heures à la National Gallery devant l'*Arnolfini et sa femme*, de Jean van Eyck. Alma Tadema avait même découvert que le célèbre tableau n'était pas achevé. Dans un miroir à cadre dentelé qui s'accroche à la muraille du fond comme en bien des tableaux flamands, toute la composition — portrait, décor, mobilier, ainsi que quelques fruits placés sur une tablette de fenêtre — est en effet reproduite en une peinture microscopique et minutieuse, sauf un détail infime : une pomme. Tadema était très fier d'avoir remarqué l'absence de ce fruit dans le miroir, et comme il communiquait sa découverte à Burnes-Jones, celui-ci prit un ton mélancolique et dit : « Mon Dieu,

ce pauvre van Eyck qui était la conscience même ne doit pas dormir en paix dans sa demeure dernière et se retourne sans doute sans cesse dans son cercueil en songeant à cette funeste pomme. » L'anecdote prouve en tout cas avec quelle attention Tadema, étudiait l'œuvre du maître flamand.

On ne saurait faire gloire aux seuls préraphaëlites de cette résurrection des primitifs. Fromentin en même temps qu'eux, sinon avant eux, avait glorifié les frères van Eyck. « En vingt ans, écrit-il dans *Les Maîtres d'autrefois*, l'esprit humain représenté par ces deux hommes a trouvé par la peinture la plus idéale expression de ses croyances..., créé un art vivant, inventé ou perfectionné son mécanisme, fixé une langue et produit des œuvres impérissables ». Et avant Fromentin, Vitet s'étonnait de voir tant de gens ignorer les van Eyck et toute la filiation de Rubens et de van Dyck.

Et précisément dans la même étude si enthousiaste et si lucide que Vitet consacrait en 1859 aux Flamands primitifs, le grand critique français racontait les peines qu'avait dû prendre en sa compagnie, trente ans auparavant, le ministre belge, M. Van Praet

pour se faire ouvrir les portes de l'hôpital Saint-Jean. La châsse de sainte Ursule était placée à cette époque dans la chapelle de l'hôpital ; on ne la voyait qu'avec peine et encore d'un seul côté seulement. Les autres tableaux de Memling étaient accrochés dans un ancien parloir et ce fut toute une affaire d'en trouver la clef. Les bonnes sœurs de Saint-Jean étaient stupéfaites de la curiosité de l'écrivain et de l'homme d'État. Ce fut dans la légendaire maison un pittoresque émoi de cornettes tremblantes.

Ceci se passait donc en 1829. Quelques rares artistes, chercheurs et collectionneurs connaissaient les primitifs et les appréciaient. Ingres passant à Pise en 1806 avait bien copié des fresques du trecento. Quatre années plus tard Overbeck, Pforr, Vogel, s'étaient exaltés pour les maîtres du quattrocento et avaient converti à Rome quelques groupes : les *Peintres de l'âme*, les *Nazaréens*. Mais la masse des peintres et des critiques avait continué d'ignorer les primitifs et de les dédaigner avec sérénité. Il fallut plus tard Vitet, Fromentin, les préraphaëlites et combien d'autres ! pour réveiller en nous cette faculté de sentir les premiers maîtres, faculté

qu'avaient étouffée la Renaissance, le XVIIIe siècle, l'académisme de l'Empire, la superstition d'un idéal abstrait. Et notons, en passant, l'incunabilisme de Stendhal qui écrivait dans ses *Promenades dans Rome :* « Voyez les peintures de Ghirlandajo faites vers l'an 1480 en Toscane. Les têtes sont d'une vivacité qui surprend, d'une vérité qui enchante. On appelait beau ce qui était fidèlement copié, le *beau idéal* eut passé pour incorrection. Ce siècle voulait-il honorer un peintre, il l'appelait le singe de la nature. Les peintres n'aspiraient qu'à être des miroirs fidèles, rarement choisissaient-ils. L'idée de choisir ne parut que vers 1490. »

En insistant sur notre admiration pour l'efflorescence première des arts, j'ai bien fourni une raison de notre amour des primitifs, celle que nous avouerons le plus volontiers. Mais en l'indiquant je n'ai point répondu suffisamment au *pourquoi* de mon titre. Il y a d'autres causes au fond de notre amour : une cause primordiale, essentielle, (dont je réserve l'examen) et plusieurs causes secondaires que tous nous distinguons nettement, que nous reconnaissons de moins

bonne grâce et qui sont : le besoin de sensations inédites, la séduction d'une nouveauté encore pleine d'énigmes, la curiosité critique, le souci moderne de professer des opinions antitraditionnelles.

Parlons d'abord des causes secondaires.

C'est un peu par fatigue des chefs-d'œuvre et des maîtres consacrés que nous sommes allés aux primitifs. Rubens, van Dyck, Raphaël, Michel-Ange nous devenaient trop familiers. N'est-ce pas très humain que de délaisser un peu ce que l'on connaît trop bien? Comment ne pas se détourner de ses éducateurs traditionnels quand tout à coup des maîtres méconnus depuis des siècles se présentent revêtus d'un prestige irrésistible : celui du mystère. La vie des primitifs flamands est pleine d'énigmes qui en augmentent l'attrait. Les érudits s'acharnent à les déchiffrer. Leurs recherches font du bruit, leurs découvertes soulèvent des polémiques. La peinture flamande du xve siècle est une route de Thèbes où les historiens, archivistes, archéologues, critiques passent et repassent devant des œuvres anonymes qu'ils affublent à tour de rôle et à coups de notices de noms d'auteurs gravement comiques. On voit ainsi

des artistes secondaires prendre une importance exagérée : le *Maître des demi-figures* par exemple. Et l'on voit d'autre part l'érudition artistique étaler son impuissance en présence de problèmes vraiment passionnants comme celui de la collaboration des frères van Eyck dans le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau*.

La vie du divin chef-d'œuvre devient transparente depuis la première ostension publique le 6 mai 1432 ; on sait à quelle date Lancelot Blondeel et Jean Schooreel le restaurèrent — et entre parenthèses les noms de ces deux maîtres hautement estimés de leur temps prouvent qu'on ne s'adressait pas comme de nos jours au premier encadreur ou marchand de tableaux venu pour ces travaux délicats, — on sait à quel moment Philippe II fit exécuter une copie du polyptyque par Michel Coxie et en quelle année les iconoclastes et plus tard les révolutionnaires enlevèrent momentanément le chef-d'œuvre de l'église de Saint-Bavon ; on sait quand les volets représentant les pèlerins et les chevaliers de la foi furent vendus au musée de Bruxelles par l'intermédiaire d'un misérable *écumeur* d'église, et quand le

musée de Berlin acquit le couple d'Adam et Ève, puissant comme la Nature même. On sait — et cette histoire le prouve — que l'*Adoration de l'Agneau* est un des rares chefs-d'œuvre « gothique », le seul peut-être, qui n'ait pas subi la défaveur unanime attachée aux œuvres antérieures à la Renaissance. Mais si la vie du polyptyque nous apparaît nettement en ses phases successives, sa naissance se dérobe sous un impénétrable voile d'inconnu. Lequel des deux frères van Eyck eut une part prépondérante dans l'exécution du miraculeux retable ? Est-ce l'aîné Hubert, ce Lohengrin de la peinture dont on ne sait rien sinon qu'on l'honora comme un saint après sa mort puisque pendant un siècle son bras droit fut exposé dans un reliquaire au porche d'une église de Gand ! Est-ce Jean, ce peintre diplomate que Philippe le Bon à chaque instant arrachait de son atelier pour l'envoyer en pèlerinages secrets... et bien payés ! Où et comment distinguer le pinceau de l'aîné de celui du cadet sous les restaurations nombreuses ? Je tiens pour à peu près nul tout ce qui a été écrit à ce sujet. Le problème reste sans solution. Le mystère subsiste.

Longtemps aussi l'art de Memling s'entoura d'obscurités charmantes. C'était un pauvre soldat blessé à Nancy, disait-on, qui avait peint les images angéliques de l'hôpital Saint-Jean... Un beau jour la critique déchira le joli voile de légende tissé au XVIIIe siècle. La figure romanesque du peintre s'effaça. Memling devint un bourgeois possesseur de trois maisons, ce qui était bien son droit. Vint l'exposition des primitifs. La lumière se fit de plus en plus. On rendit au maître le dangereux service de réunir la presque totalité de ses œuvres dans une atmosphère froide et sans âme. La foule par habitude rituelle continua de s'extasier. Mais ceux qui écoutent — autant qu'il est possible — leur émotion personnelle, virent leur zèle pour Memling s'attiédir, dénièrent à ce raffiné psychologue des piétés mondaines la force simple, première, biblique des frères Van Eyck, l'humaine profondeur d'un Van der Weyden, les admirables scrupules d'exécution de Thierry Bouts, la large entente décorative de G. David. Memling diminua pour être trop connu. J'ajoute qu'il resta très grand. Et j'ajoute aussi que réussît-on à résoudre l'énigme de l'*Adoration*

de l'Agneau, le chef-d'œuvre des frères Van Eyck n'en resterait pas moins l'évangile artistique de toute une race, le livre par excellence de l'énergie, de la croyance de la beauté flamandes.

Que ce besoin de reviser les jugements antérieurs, cet orgueil d'inédit, cette passion critique, cette recherche de joies nouvelles nous aient entraîné à des excès, qui le nierait? Un artiste à qui je demandais les motifs de son incunabilisme me disait qu'il aimait les primitifs à cause de leur raideur et de leur gaucherie. C'est, me semble-t-il, une singulière façon de les admirer. Aimer volontairement ce qui est gauche, maladroit, incomplet est une pure niaiserie. Elle n'est pas rare aujourd'hui. J'aime les primitifs *malgré* leur gaucherie. Je ne trouve pas que leurs imperfections de dessin soulignent leur virginale émotion; je trouve que leur sentiment s'exprime avec une force totale *malgré* l'incertitude de leur science. Et l'on peut ainsi éviter d'aboutir à cette absurdité qui est d'aimer les primitifs d'une manière exclusive, de condamner des œuvres où la technique est plus parfaite et le style plus rigoureux, de cesser d'admirer avec un aban-

don passionné les marbres du Parthénon, l'*École d'Athènes* de Raphaël, les Michel-Ange de la chapelle Sixtine.

Comme il devait arriver fatalement d'ailleurs, les excès de l'incunabilisme ont amené une réaction. L'antiquité gréco-romaine, la Renaissance du XVIe siècle trouvent des défenseurs enthousiastes. M. Maurice Denis lui-même, il y a deux ou trois ans déjà, dans des notes rédigées à Rome sous l'inspiration d'ailleurs avouée de M. Gide, réhabilitait la méthode qu'il croit propre à ces époques, la méthode classique ou pour mieux dire le style, ce que nous sommes convenus d'appeler le style, à savoir un choix volontaire et éclairé, apporté par l'artiste dans les éléments confus de l'inspiration. M. Maurice Denis citait à ce propos d'admirables paroles de Puvis de Chavannes que voici : « Vous me dites que l'artiste redresse les choses selon son rêve, j'aimerais mieux dire *ordonne* les choses selon son rêve. Car je suis convaincu que la conception la mieux ordonnée se trouve en même temps la plus belle. J'aime l'ordre parce que j'aime passionnément la clarté. » Mais peut-on vraiment affirmer d'une façon absolue que seul les

classiques ont produit un art ordonné conscient, volontaire ? Peut-on admettre avec Stendhal que l'idée d'ordonner et de choisir ne parut que vers 1490 ? Ghirlandajo quoiqu'en pense l'auteur des *Promenades*, n'ambitionnait pas seulement d'être le singe de la nature ; il était certainement amoureux de la clarté à la façon de Puvis de Chavannes. Le même Ghirlandajo, et Giotto que Puvis de Chavannes aima et comprit si bien, ordonnaient leurs œuvres, *choisissaient* sûrement des types et des groupes spéciaux dans l'humanité réfléchie par leur rêve.

Il en est de même chez les gothiques flamands. Est-il rien de plus ordonné que l'*Adoration de l'Agneau ?* La confusion que l'on est en droit de reprocher parfois à nos maîtres du xve siècle n'est point le corollaire d'une absence de volonté, car leur volonté fut patiente, tenace, concentrée, loyale entre toutes. Les classiques qui reprochent le manque de méthode aux primitifs ont tort ; et de même certains incunabilistes farouches — j'en connais — parlent en aveugle des abus de la méthode classique. Dans les discussions d'art comme dans les autres, celui qui tient un langage excessif a rarement

raison. Ne serait-il pas absurde de prononcer que les fresques de Michel-Ange sont trop savantes? Je ne les aime pas parce qu'elles sont savantes. L'âme torrentielle. et folle et si tendre de Michel-Ange m'enveloppe et m'emporte avant que je réfléchisse à la science miraculeuse de l'artiste. Un impuissant a dit : *la science étouffe l'inspiration*, et ce préjugé s'est incrusté dans les cerveaux modernes. Il n'est pas nécessaire de le partager pour bien aimer les primitifs. En réalité, il importe à notre émotion de reconnaître la beauté partout où il plaît à cette reine capricieuse de se montrer, que se soit chez les gothiques, les classiques, les décadents ou les baroques. Aussi l'incunabilisme doit se garder d'intransigeance et rester simplement la tonique d'une gamme où toutes les notes de l'éclectisme pourront vibrer au souffle de la vie. C'est la vie qu'il faut chercher dans l'art; et cette vie s'exprime tantôt avec une technique pauvre, tantôt avec une science pondérée, tantôt avec des ressources trop savantes. Elle apparaît dans tous les siècles, chez les giottesques comme chez les primitifs flamands, chez Léonard de Vinci comme chez Holbein, chez Tiepolo comme

chez Watteau, chez Pergolèse comme chez Beethoven, elle est plus ou moins forte, plus ou moins savoureuse, plus ou moins saine, mais, même réduite, amoindrie, mutilée dans les basses époques, elle est toujours belle parce qu'elle est le mystère même de notre être, prolongé et sublimé par le mystère du génie.

Cette vie est entière, directe, immédiate, universelle chez les primitifs — chez les grands — et vous reconnaîtrez ici avec moi la cause profonde et essentielle de notre amour. Pourquoi cet art participe-t-il d'une vie aussi absolue ? Parce que sa valeur humaine est par-dessus tout sociale et religieuse. Ces maîtres n'ont point le défaut d'individualisme des artistes de la Renaissance; ils communiquent sincèrement et simplement leur émotion aux autres hommes. Ils s'expriment pour les plus humbles comme pour les plus cultivés. Ils nous mettent en communion avec la conscience totale de leur époque. Ils traduisent la face visible de leur milieu en copiant scrupuleusement les êtres et les choses; ils y ajoutent l'éternité invisible en nous disant sans le vouloir la pureté de leur foi.

Ils vivent d'ailleurs dans les vraies et saines conditions du producteur. Considérons le primitif flamand au point de vue social. Il occupe le rang d'un bon artisan; il est avant tout homme de métier; pas d'orgueil excessif par conséquent. Il fait partie d'une corporation constituée sur le type des confréries ouvrières, et cette corporation, — comme celle des foulons, des tisserands, des bouchers — est un organe indispensable du corps social. Les plus grands artistes comme les plus modestes se confondent dans ces gildes où l'on rencontre des peintres de madones, de saints, de philactères, d'armoiries, d'emblèmes, de fresques; des enlumineurs de statues en bois ou en pierre, des imagiers, tailleurs de pierre, verriers, miniaturistes, orfèvres, batteurs d'or, cordouanniers, etc. « Un peintre d'oratoires et d'autels ne croyait pas déchoir en exécutant la polychromie d'un harnais de joute, ou d'une façade. Pas de scission entre l'art industriel et le grand art. Melchior Broederlam, originaire d'Ypres, peintre de Philippe le Hardi, cité pour la première fois dans les comptes, l'année même de la bataille de Roosebeke, peignit non seulement l'exquis « taveliau

d'autel » conservé au musée de Dijon, mais dessina pour les magistrats de sa ville natale des modèles d'étoffes, de bijoux, de vêtements, de broderies, peignit pour les chevaliers et les villes des bannières, des panonceaux, des « harnoys de joustes », œuvra enfin « de son métier de peinturie richement, » les tentes, voiles, étendards de mer, destinés à la flotte de monseigneur Philippe, duc de Bourgogne. Et, remarquons-le, cette soumission de l'art aux exigences utilitaires et décoratives ne sera pas plus discutée au xve siècle qu'au xvie puisque Jean van Eyck consentit à enluminer six statues de l'Hôtel de Ville de Bruges[1]. »

Le mot *scilder* d'ailleurs par lequel on désigne le peintre en flamand indique les modestes origines de la peinture flamande; il vient de *scild* bouclier et qualifiait au début les artisans qui ornaient de couleurs et de figures les écus et les blasons des gentilhommes. En Italie l'art avait la même vertu populaire durant le *quattro cento*, et l'on dit que Ghirlandajo historia les paniers à provisions des riches commères de Florence.

[1] Voir notre *Psychologie d'une ville : Essai sur Bruges* : Paris, F. Alcan.

Le point de vue religieux à présent. Qui a résisté à l'émotion religieuse de ces primitifs, qui ne s'est penché avec bonheur vers les ondes vives de leur foi? Ils partageaient une croyance unanime; ils n'étaient point tourmentés d'aspirations singulières; leur rêve participait de l'idéal collectif. Quand on leur avait commandé un saint Jean, une sainte Catherine, un saint Donat, ils n'avaient pas besoin de se renseigner dans des livres sur ces personnages, de se documenter dans des bibliothèques. Ces héros célestes leur étaient connus et familiers. Ils vivaient avec eux depuis l'enfance. En les peignant ils peignaient une famille idéale omniprésente, associée à tous leurs actes. Comme en Grèce la religion était mêlée à tout, en Flandre, et tout était mêlé à la religion. « Il n'y avait rien de profane, mais le sacré lui-même était profane[1] » Dans la frise du Parthénon d'exquis détails de vie quotidienne se confondent avec des épisodes religieux, et de même chez les primitifs, des scènes vulgaires, mais enveloppées de fraîcheur, situent et rapprochent de nous les tableaux

[1] Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce.*

mystiques sans détruire leur parfum pieux.

L'œuvre d'art était vénérée non point pour ses qualités matérielles mais pour son caractère religieux. Les triptyques étaient des retables, des offrandes, des autels portatifs servant aux gentilhommes en campagne, non des tableaux sans destination et pouvant être accrochés indifféremment à tel ou tel endroit. La vie propre de la beauté se prolongeait dans la vie infinie de la religion. Nul n'échappait à l'enseignement deux fois divin des œuvres capitales. Quand l'*Adoration de l'Agneau* était exposée dans le cours du xve et du xvie siècle « hommes, femmes, enfants se pressaient autour, dit le vieux chroniqueur van Mander, aussi nombreux que les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs. » Et bénéficiaient d'indulgences sérieuses les chrétiens qui priaient devant cet autre miracle de beauté : le *Puits de Moïse* de Claes Sluter. Sans effort l'art était pleinement social car il traduisait un sentiment unique, dominant toute l'époque et ce sentiment c'était la foi. L'éloquence sociale de l'art achevait de convaincre avec le secours des accents sacrés et remarquez que dans toutes les œuvres élues

par l'incunabilisme nous retrouverons ces mêmes sources fécondes d'inspiration : le sentiment de la collectivité humaine et le sentiment de Dieu.

Formant une grande famille unie socialement et religieusement, les primitifs ne voyaient-ils pas leur individualité se perdre dans l'unité et l'harmonie parfaite de ces sentiments collectifs ? Nullement et nous en avons eu la preuve à Bruges. Van Eyck, c'est la force théologique, le miroir de la société flamande entière, inclinée devant le dogme. Van der Weyden dramatise avec un sens plus humain les scènes divines, — songez à l'inoubliable saint Jean soutenant d'une main le Christ et de l'autre éloignant tendrement la Vierge pour qu'elle ne succombe pas à sa douleur [1]. T. Bouts est un technicien pour ainsi dire inégalé, quelque chose comme l'Ingres du xve siècle flamand. Memling a traduit avec son charme presque féminin les ravissements de l'âge mystique ; il est le Benozzo Gozzoli de la peinture flamande et certes Benozzo est un très grand peintre mais il est tout de même moins

[1] *Pieta*, du musée de Bruxelles.

grand que Giotto, Paolo della Francesca, Mantegna ou Ghirlandajo. G. David dont nous fut révélé à l'Exposition le génie ferme, calme, pénétré d'une discipline toute latine, G. David introduit dans l'école flamande un équilibre spirituel que Quentin Metsys exaltera et qui se perdra au contact du romanisme. Tous ces maîtres du xve siècle flamand ont leur coloris, leur manière, leur facture propre. Ils forment une famille très unie certes. Mais quelle personnelle juvénilité de sensation chez chacun d'eux !

Pour parler dignement de ces maîtres, disait Fromentin, il faudrait refaire à notre langage une virginité de circonstance. Les Romanisants — les Mabuse, les van Orley, les Pourbus — ont perdu cette divine candeur ; mais avec quelle joie nous retrouvons dans leurs portraits l'éloquence simple, l'instinctive loyauté des maîtres du xve siècle ! Combien nous applaudissons Brueghel d'avoir éclaté de rire à la fausse barbe des italianisants, d'avoir peint ses rustres dépenaillés, ses luronnes matoises, ses compères intimidants, avec une vérité si totale ! Combien nous l'admirons d'avoir décrit le peuple flamand avec une sincérité si large qu'aujour-

d'hui encore ce sont les types de Brueghel qui peuplent et animent les villages, les hameaux, les cabarets de la Flandre entière, et jusqu'aux ruelles grouillantes du quartier de la Chapelle à Bruxelles où vécut ce grand poète de la gaieté flamande. Et nous pouvons bien conclure que les primitifs ont transposé totalement dans leur art l'harmonie humaine, sociale et religieuse de leur temps, grâce à cette jeunesse d'émotion, grâce à leurs yeux puérils et infaillibles. Ils étaient des enfants comme les Grecs, et certes les artistes gothiques — architectes, peintres, sculpteurs — furent grands comme les Grecs.

Peut-être ai-je eu l'air de faire par endroits le procès de l'art moderne en parlant des primitifs. Je pense néanmoins que pour bien admirer les maîtres du xve siècle il n'est pas nécessaire de gémir sur l'art d'aujourd'hui. Certes nos artistes ne connaissent plus l'assistance sociale et religieuse du milieu. Nos grands créateurs vivent en anarchistes, méconnus des classes dirigeantes, incompris de la masse populaire et pourtant nous sommes dans une ère démocratique. Les écoles des beaux-arts ne sont plus comme jadis des groupements organiques de disciples autour

d'un maître librement choisi. Notre époque est pressée, agitée, et notre fièvre est mortelle pour les productions artistiques qui veulent la méditation, le recueillement, la fervente concentration spirituelle que connaissaient les primitifs. Oui, cela est vrai, et Tolstoï l'a dit ou à peu près. Oui les Wagner, les Flaubert, les Corot, les Manet, les Carpeaux, les Gustave Moreau, les Puvis de Chavannes, les plus grands ont souffert cruellement pour n'avoir pu communier avec l'humanité contemporaine à travers l'émotion d'une puissante harmonie sociale et religieuse. Mais il faut l'aveuglement platonicien du philosophe russe pour méconnaître la grandeur de tels artistes. Malgré tout, fatalement, inéluctablement, ils furent de leur temps. Leur individualisme ne diminua point leur sincérité, leur spontanéité d'impression. Leur âme pour être plus isolée n'en découvrit pas moins la vie dans la nature et dans les êtres. Ils surent conserver en face de la création cette candeur d'amour qui ne manque à aucun véritable créateur, et qui le met en correspondance avec cette vie où l'art plonge ses racines profondes. Au fond de tout artiste sincère nous retrouve-

rons cette candeur. Les vrais maîtres ont l'ingénuité des primitifs et quelles que soient les conditions et l'extérieur de leur existence, quel que soit l'équilibre spirituel de leur milieu, si douloureuse ou si follement orgueilleuse que soit leur tour d'ivoire, grâce à cette émotion ingénue et en dépit même des opinions qu'ils professent, les véritables créateurs réaliseront la vie, et par là même resteront comme les primitifs les interprètes de la nature, de l'humanité, de la fraternité sociale et de Dieu.

TABLE DES MATIÈRES

Préface 1
L'architecture moderne au point de vue esthétique et social. 1
Notes sur l'architecture moderne. 45
L'art public. 68
L'embellissement des villes 95
L'enseignement de l'histoire de l'art en France. 117
L'esthétique dans l'enseignement. 157
Pourquoi nous aimons les primitifs. 185

Évreux, imprimerie de Charles Hérissey

Bibliothèque de Philosophie Contemporaine

ARRÉAT (Lucien). — **La morale dans le drame, l'épopée et le roman.** 2e édit., 1 vol. in-18 . . . . . 2 fr. 50
— **La psychologie du peintre.** 1 vol. in-8 . . . 5 fr. »
— **Mémoire et imagination** (*Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs*). 1 vol. in-18 . . . . . 2 fr. 50

BRAY (L.), docteur en philosophie et lettres. — **Du beau.** *Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique.* 1 vol. in-8 . . . . . 5 fr. »

DAURIAC (L.), professeur honoraire à l'Université de Montpellier. — **La psychologie dans l'opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer). 1 vol. in-18. . . 2 fr. 50

FIERENS-GEVAERT. — **Essai sur l'art contemporain.** 2e édit., 1 vol. in-18 (*Couronné par l'Académie française*) . . . . . 2 fr. 50
— **Psychologie d'une ville.** *Essai sur Bruges.* 2e édit., 1 vol. in-18 . . . . . 2 fr. 50

GAUCKLER (Ph.). — **Le beau et son histoire.** 1 vol. in-18 . . . . . 2 fr. 50

GUYAU. — **Les Problèmes de l'esthétique contemporaine.** 5e édit., 1 vol. in-8. . . . . 5 fr. »
— **L'art au point de vue sociologique.** 5e édit., 1 vol. in-8 . . . . . 7 fr. 50

HIRTH. — **Physiologie de l'art**; traduit de l'allemand par L. ARRÉAT, 1 vol. in-8. . . . . 5 fr. »

JAELL (Mme Marie). — **La musique et la psycho-physiologie.** 1 vol. in-18 . . . . . 2 fr. 50

LAUGEL (Auguste). — **L'optique et les arts.** 1 vol. in-18. . . . . 2 fr. 50

LECHALAS (Georges). — **Études esthétiques.** 1 vol. in-8.. . . . . 5 fr. »

LICHTENBERGER (H.), professeur à l'Université de Nancy. — **Richard Wagner, poète et penseur.** 3e édit., 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*). . . 10 fr. »

MARGUERY (E.). — **L'œuvre d'art et l'évolution.** 1 vol. in-18. . . . . 2 fr. 50

PÉRÈS (Jean), agrégé de philosophie, docteur ès lettres. — **L'art et le réel**. *Essai de métaphysique fondée sur l'esthétique*. 1 vol. in-8 . . . . . 3 fr. 75

PILO (Mario), professeur au lycée Tiziano de Belluno. — **La psychologie du beau et de l'art**; traduit de l'italien par Auguste DIETRICH. 1 vol. in-18 . . . . . 2 fr. 50

RICARDOU, docteur ès lettres, professeur au lycée Charlemagne. — **De l'idéal**. *Etude philosophique*. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*). . . . . 5 fr. »

SÉAILLES (G.), professeur à la Sorbonne. — **Essai sur le génie dans l'art**. 3e édition, 1 vol. in-8. . . . 5 fr. »

SELDEN (Camille). — **La musique en Allemagne**. *Étude sur Mendelssohn*. 1 vol in-18 . . . . . 2 fr. 50

SOURIAU, professeur à l'Université de Nancy. — **L'esthétique du mouvement**. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr. »
— **La suggestion dans l'art**. 1 vol. in-8 . . . . 5 fr. »

Bibliothèque scientifique internationale

GROSSE (E.). **Les Débuts de l'art**; traduit de l'allemand par A. DIRR; préface de L. MARILLIER. 1 vol. in-8, avec gravures . . . . . 6 fr. »

BLASERNA (P.), professeur à l'Université de Rome, et HELMHOLTZ, prof. à l'Université de Berlin. — **Le Son et la Musique**. 5e édition, 1 vol. in-8, avec 41 fig. . 6 fr. »

BRUCKE (E.), professeur à l'Université de Vienne. — **Principes scientifiques des Beaux-Arts**. 4e édit., 1 vol. in-8, avec figures. . . . . 6 fr. »

ROOD (O. N.), professeur à Columbia College de New-York. — **Théorie scientifique des couleurs** et leurs applications aux arts et à l'industrie. 1 vol. in-8, avec 130 figures et une planche en couleurs . . . . . 6 fr. »

GUIGNET, directeur des teintures à la Manufacture des Gobelins, et GARNIER, directeur du Musée de la Manufacture de Sèvres. — **La Céramique ancienne et moderne**. 1 vol. in-8, avec gravures. . . . . 6 fr. »

POSADA
art - books
Rue de la Madeleine 29
1000 Brussels

JLC

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00135 4766